معمار النص ومعمار
العرض المسرحي

د. أبو الحسن سلام
قسم المسرح بآداب الإسكندرية

١٩٩٩

مركز الاسكندرية للكتاب
٤٦ شارع الدكتور مصطفى مشرفة - اسكندرية
ت : ٤٨٤٦٥٠٨١

إهداء

إلى زوجتي ورفيقة رحلتي

المحتويات

الموضوع الصفحة

الموضوع الصفحه

الباب الرابع : فى نقد المعمار المسرحى
(فى دراسة ما بعد العرض المسرحى)

مقدمة فى مصادر الشكل المسرحى

الباب الأول

معمار النص المسرحى

(دراسة فى مصادر الشكل المسرحى)

معمار النص ومعمار العرض المسرحى

لكل بناء غرض وحيازة وموضع ومواد وتشكيل وتصميم وتنفيذ ونشاط حرفى وإبداعى . وذلك لا يخلو من إختيار خاضع لضرورات موضوعية ، وضرورات ذاتية .

وهذا التشكيل له حيز مكانى ، وله كتلة وفراغ ، لهما حدود أفقية ورأسية تفرضها الحيازة والموضع والغرض الذاتى المتوافق مع الغرض العام .

وهذا التشكيل له قاعدة وقمة ومنافذ وظلال وألوان وفواصل وقواطع .. وهى عناصره .. وهذه العناصر التشكيلية تخضع أيضاً للضرورات الذاتية والموضوعية أما المادة .. فهى خاضعة لإختبارات المصمم والمنفذ مع الوفرة والقدرة على الحيازة وملاءمة التشكيل الذى يستدعيه الغرض وفق ضرورات ذاتية وضرورات موضوعية ايضاً .

والمعماريقصد به عملية البناء نفسها مادة وشكلا ونشاطا وغرضاً فى حيازة ولكنها مادة جامدة .

والمقصود بمعمار النص المسرحى هو عملية كتابة نص مسرحى - تشييد نص - فالنص يحتاج إلى عناصر بنائية هي المادة والتصميم والتشكيل والجهد المستند إلى خبرة وموهبة . وكلها لخدمة الغرض ، وهو التعبير عن المغزى العام الذى قصده صاحب النص .

معمار العرض المسرحي :

والمعمار فى العرض المسرحى يستند إلى تجسيد المادة فى شكل معبر عن طريق الإنتاج الابداعى الحاضر والمرسل لجمهور مستقبل له فى حالة حاضرة عبر شكل مسرحى فى الزمان والمكان بوساطة فنانين مسرحيين معايشين أو مشخصين .

ويكون التعبير فى العرض محققاً لغرض أو لعدة أغراض تستهدف جمهوراً تؤثر فيه وتتم بالإنتاج الذى يتحقق عبر عدة مراحل

١ - مرحلة الإختيارات : إختيار النص وإختيار الفرقة والطاقم الفنى والمصممين .

٢ – مرحلة تجميع مادة العرض (المقابل التجسيدى لعناصر العرض)

٣ – مرحلة تشكيل مادة العرض (عناصر الصور الصوتية والمرئية بمكوناتهما البشرية والآلية).

٤ – مرحلة تجسيد الصور فى تعبير مسرحى .

٥ – مرحلة الصياغة العامة لتلك الصور التعبيرية المسرحية فى نسق فنى متوحد عبر إيقاع عام واحد .

٦ – مرحلة وضع اللمسات الجمالية للعرض .

٧ – مرحلة تسليم العرض للجمهور المتغير من ليلة عرض إلى ليلة عرض أخرى .

فإذا كانت عملية المعمار فى الأبنية السكنية تبدأ بأختيار موضع البناء وفق الشرطين السابقين الذاتية والموضوعية فأن عملية المعمار فى النص المسرحى تبدأ بأختيار فكرة أو شخصية أو حدث أو جو .

وإذا كان الإختيار الأولى فى حالة البناية السكنية ... إلخ .. واقعاً على عاتق المالك (صاحب الحيازة) وكان التشكيل واقعاً على عاتق المهندس ، وكان التجسيد (إتمام التنفيذ البنائى) واقعاً علي عاتق المقاول أو البناء الحرفى فأن الإختيار الأولى لمادة البناء المسرحى يقع على عاتق المؤلف ، كما يقع على عاتقه تشكيل مادة البناء أيضاً وكذلك مهمة تجسيده فى نص مكتوب .

ويعد فى النص المسرحى بكامله مادة أو مصدراً رئيسياً للعرض المسرحى كما يعد ماده للنقد الأدبى .

إذاً فالمؤلف ينهض بعملية المعمار الدرامى فى النص المسرحى بدءاً بأختياره للمادة التى يبدأ فى تشكيلها وفق تصميم ينهض به وحده ، وينتهى بالبناء الكامل الدرامى للنص .

ولكن معمار العرض المسرحى شبيه بمعمار البنايه السكنية إذ ينهض المخرج بعملية

إختيار المصدر الأول للعملية المسرحية وهو النص ، ثم يستكمل مصادره التعبيرية التجسيدية لمساعدة الممثلين والمصممين والمساعدين والفنيين والحرفيين والالات .. وهى عناصر محققة ومجسدة بالرؤية أو للتصميم الأساسى لمعمار العرض .

على أن هذا المعمار لا يكتمل دون إكتمال الركن الثالث من أركان البناية المسرحية وهو الجمهور .. حيث يتحقق الغرض من العملية المسرحية يتحقق الغرض من المعمار المسرحى .

تمهيد

الإبداع المسرحى العربى بين النظرية والتطبيق

غالباً ما يواكب التطور الإجتماعى عديد من القضايا وعديد من الظواهر الجديدة أو المستحدثة . وفى مجال الإبداع المسرحى فإن فترة الستينيات فى مصر . وما صاحبها من تفاعلات إجتماعية وثقافية وفنية متميزة قد أفرزت الكثير من القضايا الفنية والنظرية التى تدور حول الشكل الفنى المسرحى المحقق للدعوة القومية ، والوحدة العربية وما إستلزمته من إستلهام للتراث من حيث الموضوعات وإستنهاض له من حيث الشكل على أن الدعوة القومية كثيراً ما تتحيز تحيز ظاهراً ولكن قبل ذلك فى مجال السياسة . فقد لا يكون معقولاً فى مجال الفنون ؛ ذلك لأن الفن على وجه العموم يرفض القولبة المنظرة ، والتقعيد السابق على الإبداع . والمسرح لا يقبل نظاماً فنياً سابقاً أو من خارج الموضوع نفسه ، لأن الفن يخلق نظامه ، والشكل يولد مع العمل الفنى نفســه . وعلى الرغم من هذا الفهم البديهى بطبيعة الفن عامة وفن المسرح خاصة ، فإن المسرح لم يقدم كتاباً ودعاة - يحضّون على التحيز القومى والدعوة إلى تمثل نظام فنى للمسرح العربى فيما أسموه (بالبحث عن شكل مسرحى عربى) أو (شكل عربى للمسرح) ؛ تماماً كما كانت الدعوة فى مجال السياسة لما أسموه مرة (بالإشتراكية العربية) ومرة ثانية (بالتطبيق العربى للإشتراكية) فى مرة ثانية .

ولقد ظهر ذلك التوجه ظهوراً بارزاً فيما عرف بالمسرح الإحتفالى العربى وهى دعوة ذات أفق شوفونى . كما ظهر أيضاً فيما توجه نحو تغليب الفراغ المسرحى ومظاهر القسوة التى عرفها مسرح أنتونان آرتو وألفريد جارى ولئن غلب التنظير على الشكل الإحتفالى وسبق التطبيق فإن الكتابة المسرحية - عربياً - من منظور فلسفة القسوة لم يرتبط بتنظير من أى نوع سواء قبل الكتابة أو بعدها .

وهذان موضوعان يشكلان عمودا معمار النص المسرحى العربى المعاصر .

الفصل الأول

أقنعة الشوفونية فى المسرح الإحتفالى

(دراسة فى المصادر الشعبية والدرامية)

الشوفونية فى المسرح الإحتفالى*

كل أسلوب مسبوق بفكر ، وكل فكر هو حصيلة ممارسات وتحصيل . وكل ممارسة مسبوقة بفكر ؛ ومنتجة لفكر ، ويعقبها فكر . فالتأليف المسرحى ممارسة فنية مخصوصة ؛ ولأنها مخصوصة فإن طبيعة الفكر فيها تتخذ سمة مزدوجة ؛ إذ تكون هذه الممارسة ذات خطين فكرين متعارضين : تعارضا يؤدى إلى صراع الإتجاهين القائمين على هذين الفكرين مع تعارض وسائل كل إتجاه منهما ، من حيث خصوصية التعبير ، وذاتيته .

والفكر يكون تعبيراً ذهنياً ، ناتجاً عن ممارسة شخص أو مجموعة أشخاص ، أو مجتمع بكامله لفعل ما ، أو لسلسلة أفعال فى إتجاه متوحد ؛ فتحقق مصلحة أو تقترب من ذلك بغض النظر عن الضرر الذى قد ينتج عن تحقيق هذه المصلحة ، أو محاولة تحقيقها لأن كل مصلحة ؛ إنما هى مصلحة لجماعات ، أو لأفراد ، أو لفرد على حساب جماعات أكبر .

وحيث نصل إلى هذه النقطة نكون قد وصلنا إلى الإطار الخارجى لطبيعة عمل المخرج حيث يعمل على تحقيق مصلحة النص الذى بين يديه ، ومصلحة النص تتمثل فى إبرازه لفكر النص وقيمه وأسلوبه فى سياق واحد .

ومن البديهى أنه لا يبرز الفكر غير مفكر . ولا يظهر القيمة غير ناقد . ولا يحقق ذلك أو ذلك إلا صاحب أسلوب ، أو معتنق لأسلوب . ولا يعتنق الأسلوب سوى مثقف ، ولا يبتكره عالم ، ولا يبتدع الأسلوب سوى فنان عالم .

إذا فالمخرج - بداية أن يكون مثقفاً ، مفكراً ؛ ولابد أن يكون معتنقاً لأسلوب فنى ، - حتى وإن إقتصر هذا الأسلوب على عرض مسرحى بعينه - أو لابد أن يكون صاحب نظرية وفى الحالة الأولى ، فإن جهود المخرج تصب فى إطارى الترجمة والتفسير . وفى الحالة الثانية ، فإن جهود المخرج تتخطى تلك الحدود ؛ لتصبح جمهور خلق ، وفق أسلوب ينطلق من أسلوب النص ، إلى آفاق جديدة من إبداع المخرج الفنان ، وحتى تشكل أسلوباً إبداعياً .

* مصطلح سياسى معناه النظرة القومية الضيقة والمحدودة للأشياء والأفعال .

وليس هذا مقصوراً على المخرج ، ولكنه ينسحب على المؤلف أيضاً وعلى المصمم والملحن على أن أسلوب كتابة النص المسرحى يفرض أسلوب إخراجه - غالباً - ومن هذا المنطلق فإن الإتجاه نحو إخراج مسرحية ما ، يمكن أن يتحدد إطاره الأسلوبى من الوقوف التلحيلى للإرشادات المسرحية فى النص المزمع إخراجه .

وبمعنى آخر فإن الباحث المسرحى يمكنه بالوقوف عند بعض الإرشادات النصية المؤلفة كجزء من وصف المنظر العام للمشهد المسرحى ، وجزء من وصف طبيعة السلوك لدى كل شخصية محورية ، ودوافعه ، يمكنه تحديد إتجاهات الإخراج النظرية العامة لذلك النص المسرحى .

ويمكن أن يتضح ذلك بتحليل بعض الإرشادات المسرحية فى بعض النصوص المسرحية لإستشفاف مسار الإخراج ، أو للوقوف على بعض أسسه النظرية .

ولقد إخترت نصاً من (مسرح الفوانيس الأردنى) للتطبيق عليها ، حيث اتجه هذا المسرح فى نفس الإتجاه الذى سار عليه الإحتفاليون المغربيون ، وحيث توحد منهجهما المسرحى وفق بيان صدر عن مسرح الفوانيس الأردنى (١) ، وقد كان هذا النص هو (رحلة حرحش) (٢) ، (٣) ويبدأ نص مسرحية (رحلة حرحش) بالإرشاد التالى :

نص الارشاد المسرحى :

(خشبة المسرح بيضاء ، الستارة الخلفية بيضاء ، أمام الستارة مستوى خشبى بأرتفاع «٢٥» سم تحدد بالأسود ، جوانب خشبة المسرح سوداء ، تضاء خشبة المسرح . يدخل «عناوين») .

(الإفتتاحية الموسيقية) يخرج «عناوين» ، إضاءة فى حفرة الأوركسترا ، تبدأ الفرقة بالعزف ثم يدخل المشلون ليشكلوا جواً احتفالياً مع نهاية الإفتتاحية يثبت الجميع فى أماكنهم ، تدخل إمرأة عجوز على عربة حصان ، حيث الحصان ممثل فى المسرحية ، العجوز تحدث الجمهور الذين يتابعونها كالأطفال .

تحليل النص الإرشادى :

أولاً : الحياد الملحمى وإختيار الألوان :

اللونان الأبيض والأسود لونان حياديان ؛ لأنهما ليسا لونين - فى عرف النظرية اللونية - ولا شك أن تحديد الألوان لإرشاء قاعدة الحياد هو من صميم الأسلوب البريشتى الملحمى (٤) حيث يسعى المسرح الملحمى إلى خلق مسافة بين ما يعرض ، وبين المتلقى حيث تتحقق الدهشة فى« نهاية عرض الحدث . من هنا فإن التوجيه فيه تحديد للأسلوب المسرحى فى النص ، وهو ما يرشد إلى طبيعة أسلوب إخراجها . وهو الأسلوب الذى يعتمد على منهج التغريب البريتشى .

فالخلفية البيضاء فى هذا التوجيه النصى ، توحى بشاشة العرض السينمائى ، ومعلوم عن المسرح الملحمى ، وعن المسرح التسجيلى إستخدامهما للشرائح الفيليمية (٥) .

ثانياً : المساحات الفارغة ولغة الحركة :

ويرشد خلو المسرح من الديكورات ، وإعتباراً خشبة المسرح مجرد مساحة خالية ؛ إلى أسلوب المخرج العالمى (بيتر بروك) (٦) وهو أسلوب نابع من فلسفة القوة عند (انتونان آرتو) (٧) .

الإستنتاج :

ونستنتج من هذا التحليل إلى أن النص - وفق هذا التوجيه - يستخدم أسلوبين مسرحيين هما : أسلوب الملحمية ، وأسلوب الفراغ المسرحى ؛ الذى يتيح للغة الحركة ولغة الصور أن تنطلق . وهذا عمود مسرح القسوة الذى يقول صاحبه : إن المسرح كما أود أن أحققه يفترض ، لكى يوجد يقبله العصر ، شكلاً آخر للحضارة ، وهو يقصد (اللغة) بالذات « أنه أسهل علىّ أن أفعل ما أريد من أن أقوله » (٨) إذاً فنحن أمام مسرح ذى لغة أخرى لذلك يرى (انتونان آرتو) : « أن الكلمات لا تعنى كل شئ ، وأنها صور ، على أنها كلمات ، أجمعها بعضها يرد على البعض الآخر ، وفقاً لقانون الرمزية

والمشابهات الحية ، قوانين خالدة ، قوانين كل شعر ، وكل لغة قابلة للحياة» (٩) .

وتتمثل هذه اللغة فى إعتبار خشبة المسرح مجرد « فضاء » يجب أن تملأه ، ومكان يحدث فيه شئ ما - للغة الإشارات - وجانبها الموضوعى هو أفضل ما يستوقف إنتباهنا مباشرة (١٠) وهذا الخلط بين منهجين مسرحيين هما المنهج الملحمى ، ومنهج مسرح القسوة ، يفرض منهجاً جديداً مستنبطاً من المنهجين السابقين (الملحمية والقسوة) .

وإذا كان مسرح القسوة يعتمد على الصور أكثر مما يعتمد اللغة المتعارفة ؛ فإن هذا الإرشاد فيه ما يجسد تلك اللغة المغايرة : «يدخل عناوين ، إضاءة فى حفرة الأوركسترا »

« تدخل إمرأة عجوز على عربة حصان ؛ حيث الحصان ممثل فى المسرحية » يثبت الجميع فى أماكنهم »

فثبات (الجميع فى أماكنهم) يحول المسرح إلى لوحة . وهذا يدخل ضمن عناصر مسرح القسوة وأيضاً حيث أن «آرتو» يريد المسرح لوحة مثل لوحة (بنات لوط) للوكاس دى ليد . أو (محافل السبت) لجويا ، أو (بعث وتحول) للجريكو ، (غواية القديس إنطوان) لجيروم بوش ، أو لوحة بروجل (العجوز الغامضة) « ولا أدرى ما هو الأسلوب الفنى الذى يوقف عين المتفرج المسحورة على مسافة متر من اللوحة » (١١)

وتدخل فكرة توظيف اللافتات أو العناوين المكتوبة ضمن نظرية المسرح الملحمى - أيضاً - إذ تعمل على إشعار المتلقى دوماً بأن ما يقدم ليس حقيقياً بل هو مجرد أحداث يعاد عرضها عليه . ولخلق البعد التغريبى المطلوب .

وتمثل هذه الفكرة هنا فى مسرحية (رحلة حرحش) شخصية أسماها (نادر عمران) «عناوين» فهى اعلان متحرك أو لافته متحركة . وهذا يدخل من حيث الموضوع فى صميم الوظيفة الملحمية . وهو من حيث الشكل يدخل فى صميم اللغة فى مسرح القسوة ، حيث أن الصور المتحركة تؤكد ما يقوله «انتونان آرتو» حول دور اللغة

المسرحية : « لم يثبت بالدليل القاطع أن لغة الكلمات أفضل لغة ممكنة ويبدو أن عليها أن تخلى المكان على خشبة المسرح - وهى أولاً وقبل كل شئ - فضاء يجب أن تملأه ومكان يحدث فيه شئ ما - للغة الإشارات » (١٢) .

ثالثاً : الجو الإحتفالى الشعبى

ويفرض التوجيه الخاص بدخول الممثلين : « ليشكلوا جواً إحتفالياً شعبياً » أسلوباً ثالثاً فى منهج إخراج هذا النص (رحلة حرحش) ، يتفق ودعوة المسرحيين المغربيين إلى شكل مسرحى ، وهو ما اصطلحوا على تسميته بالاحتفالية ، حيث رفضوا الشكل الدرامى الأرسطى حيث (المحاكاة) لفعل مضى بتجسيده فى حاضر العرض المسرحى ، ومشاركة الجمهور العاطفية وحيث رفضوا الشكل الملحمى البريشتى ، حيث (الحكى) لفعل مضى بأعادة تجسيده فى حاضر العرض المسرحى ومشاركة الجمهور العقلية ، والتى تأتى مع نهاية إعادة تجسيد الحدث بعد أن توصلوا إلى صياغة شعارهم المسرحى المؤسس على عبارة (نحن-هنا-الآن) وهو ما يعنى تجسيد عصرى حاضر بالمشاركة لأحداثنا الحالية ، مع اللجوء إلى بعض إيجابيات التراث العربى . وهو ما أرى أنه غير مفارق لأى من الإتجاهين المسرحيين السابقين ، حيث يقوم المسرح الدرامى الأرسطى ، وكذلك المسرح الملحمى ، بل كل شكل مشرحى على الحضور الذى يشكل العمود الفقرى لفن المسرح ، ويفرق بينه وبين الفنون الأخرى ، وهو ما تتضمنه لفظتى : (هنا - الآن) فالتمثيل حاضر وآنى وكذلك الجهور ، وكلاهما ماثل فى زمن وأحد ، هو زمن العرض ، وهو ما تهدف إليه كلمة « هنا » . والمسرح الدرامى الأرسطى والمسرح الملحمى بل المسرح العبثى والتسجيلى ، يسعى إلى الإسقاط على الحياة بواسطة الـ (نحن) وإذا كان هناك فرق فهو فى الوسيلة فقط ، حيث يستخدم المسرح الدرامى عنصر (المحاكاة) ولكن الإحتفاليين يعودون إلى الموروث لإلتقاط ما هو إيجابى فيه وكذلك لجأ كتاب المسرح اليونانى قديماً إلى موروثهم المتمثل فى الإلياذة والأوديسا لكن ما الوسيلة الفنية لعرض الموروث المختار عند الإحتفاليين ، وما وسيلة الـ «نحن» التى تحددها اللفظة ، لتعوضه «هنا» و «الآن» أى ليقتنع به «نحن» : المجتمع العربى

نفسه - الآن - ما هى الوسيلة ؟ فإن لم تكن (محاكاة) ولا (حكياً) فماذا تكون تلك الوسيلة ؟؟

ويبدو أنه لا سبيل أمامنا للإجابة على ذلك التساؤل الذى طرحته ولا أن نقف موقفاً تحليلياً لأسلوب البناء فى أحد النصوص المسرحية بقلم أحد الإحتفاليين أنفسهم .

ولما كان « مسرح الفوانيس الأردنى » (١٣) وفق بيانهم الأول والثانى ينسبهم إلى الإتجاه الإحتفالى ، وكانت مسرحية (رحلة حرحش) من إنتاج (فرقة مسرح الفوانيس الأردنية) فإنها تحسب على ذلك الإتجاه - خاصة وأن بيانى الفرقة كانا مشتركين من هنا فإن تحليل بناء مسرحية إحتفالية فيه كشف عن طبيعة البناء المسرحى الإحتفالى :

ويبدأ الحوار فى مسرحية « رحلة حرحش » بـ (الرواى) :

« بلغنى أيها الجمع السعيد .. من ذوى الرأى الرشيد .. أن شهريار كان فى كل ليلة يتزوج بفتاة .. يذبحها إذا حلّ النهار .. وظل على هذا الحال .. إلى إن جاء يوم لم تبق فيه فتاة فى المدينة .. فطلب شهريار .. من نور الدين .. أن يأتيه بفتاة جميلة .. أو .. يموت فى تلك الليلة .. فخرج نور الدين مثل المجانين .. يبحث عن فتاة لشهريار .. فلم يبق فى المدينة دار .. وبدأ يشعر بالقنوت والرهبة فقد يموت فى تلك الليلة .. وبينما هو عائد من المهمة .. رأى بيت صغير على تلة .. (تنحسب) العربة ، يدخل عناوين مسرعاً ، مع دخول عناوين تبدأ إضاءة الخشبة بالإنسحاب بقضاء خلفية خيال الظل)

عناوين : إنه بيت الإسكافى معروف . فاقترب منه نور الدين . هيا نسمع . هيا نشوف (نسمع ثلاث طرقات فيبدأ مشهد خيال الظل) (١٤)

تحليل إفتتاحية النص المسرحى الإحتفالى (رحلة حرحش) :

أ) تبدأ المسرحية بالراوى . وهو أسلوب يدخل فى صميم نظرية المسرح الملحمى ويكون دور الراوى وهو دور (الحكى) أو السرد : تمهيداً وتعليقاً ونقداً .

والراوى فى هذه المسرحية يحكى عن طريق السرد ممهداً لحدث المنتقى من المورورث وإذ نقول منتقى من الموروث ؛ فإن ذلك يعنى أنه يعاد عرضه ؛ وإذ نقول يعاد عرضه فإننا نؤكد إستخدام العنصر الجوهرى فى المسرحية الملحمية بكل ما يعنيه ذلك من أصالة هذا العنصر للإتجاه الملحمى البريشتى .

ويشكل » الفاصل التعليقى » الذى تؤديه شخصية نمطية هى «عناوين» نفس الدور التعليقى للراوى فى المسرح الملحمى .

البرهان : ونستخلص من هاتين الملاحظتين أن النص الملحمى الإحتفالى يستند إلى عنصر (الحكى) وإعادة تجسيد الحادثة التاريخية أو الشعبية المأخوذة من الموروث بقصد إسقاطها على الوقائع المعاش ، وهو نفس الدور الذى يقوم به المسرح الملحمى إذ يلجأ إلى الوقائع التاريخية وينتقى منها حدثاً أو حكاية ، ويعيد تجسيدها مستخدماً أسلوب الحكى عن طريق التقديم السردى والتعليق النقدى .

وعلى ضوء ماتقدم فإننا نرى أن المسرح الاحتفالى يلجأ إلى الحكى مستخدماً ماكل العناصر التي يستخدمها المسرح الملحمى ، وعليه يسقط زعم الاحتفاليين بأن مسرحهم بعيد عن الحكى . وتكون أحد أهم مصادرهم فى الشكل ، وفى المضمون والأسلوب الملحمى البريشتى .

فإذا توقفنا عند دخول "امرأة عجوز على عربة حصان " فى نفس التوجيه المسـرحى : فإننا نتوقف أمام رمز تجسيد شعار الاحتفالية المسرحية ، وهو استحضار الموروث . فإن المرأة العجوز ماهي إلا ً (التراث) والعربة ذات الحصان هو رمز نسبة هذا الموروث الى الشعبية . فدخولها في الافتتاحية ليس حتمياً . فلا ضرورة لدخولها إلا لتحقيق صورة وتجسيد لغة جديدة غير كلامية فى الفراغ المسرحى الذى طلبه " أنتونان آرتو) فى نظريته لمسرح القسوة حيث أكد دور الصور بوصفها اللغة المسرحية التى يجب أن تسود المسرح : حيث رأي " أن الكلمات لاتعنى كل شيء ، وانها توقف الفكر ، بطبيعتها وتشله نهائياً بدلاً من أن تساعد على نموه ، واقصد بالنمو هنا صفات تحس حقاً ، وتمتد عندما تكونَ فى عالم محسوس ممتد . تهدف هذه اللغة إذن

إلى الاحاطة بالفضاء واستخدامه ، وإذا تستخدمه تجعله يتكلم : أخذ الأشياء ، أشياء الفضاء على أنها صور ، على أنها كلمات ، أجمعها وأجعل بعضها يرد علي البعض الآخر ، وفقاً لقانون الرمزية والمشابهات الحية " (١٥) فإذا انتهيت إلي أثبات موقف الاحتفاليين من الكلام على أنه يوقف الفكر ، كما هو فى عرف "آرتو" حيث تعطى الكلمة مدلولاً معنوياً محدداً يصل إلى الفهم دون عائق مما لايحتاج إلى أعمال التفكير فيه ، وإحلال لغة الصورة والحركة محله ؟ فإن علينا أن نوضح دور الكلام فى هذه المسرحية على ضوء موقف أنتونان آرتو من المسرح ، حيث تبدأ لغة الصورة باستدعاء تجسيدى رمزى للتراث ، يجرى نحو توكيد مطلب مهم في مسرح القسوة إذ تحل الحركة المحسوسة محل الكلمة ، وهو ماطالب به آرتو : " على هذه الحركات المحسوسة أن تكون من الفاعلية بحيث تنسينا حتى ضرورة لغة الكلام . وإن وجدت لغة الكلام لاينبغى أن تكون إلاّ وسيلة لإثارة الأحداث من جديد " (١٦)

ولغة الراوى فى (رحلة حرحش) مجرد وسيلة لإثارة الأحداث من جديد إذ تستدعى حكاية من حكايات ألف ليلة ويعيد تجسيدها أو يمهد لذلك . وكذلك لغة الحكى فى مسرحية عبد الكريم برشد نفسه (ابن الرومى في مدن الصفيح) (١٧) حيث " كان ابن الرومى يعيش فى مدينة الصفيح في حى من أحياء بغداد الفقيرة وجمع هذا الحى الفقير أناسا مشؤومين من جهة نظر ابن الرومى المتشائم بطبعه - مثل (دعبل الأحدب - أشعب المغفل - عيسى البخيل - جحظة المغني) وكان الأعيان فى بغداد يسعون إلى تحويل حىّ الصفيح إلي حى سياحى فقد أرادوا دفع ابن الرومى ليكتب عن حى الصفيح فيصفه بالشؤم حتى يهجره أهله ومن ثم يستولون عليه ليقيموا فيه مدينة سياحية :

" أن المجلس البلدى لايطلب منك شيئاً كثيراً . نعم لاشىء غير أبيات من الشعر ، أبيات تصور الحى الفقير وأهله ، أنت تؤمن بالشؤم . أليس كذلك ؟ تؤمن بأن متاعبك آتية من هذه الأكواخ الوسخة . من دعبل الأحدب ومن جحظة المغنى . من

عيسى البخيل من أشعب المغفل من كل الصعاليك والمشردين . هذه فرصتك يا ابن الرومى للتخلص من شؤم هذا الحى ونحسه » (١٨)

ولكن ابن الرومى لأنه فنان حقيقى يرفض ذلك يتخلى عن أحلامه ويغير من نظرته ويقرر الخروج إلى بغداد وهو بهذا يرفض الإنتحار طبقياً. لذلك يتشبث بجيرانه ويمنعهم الرحيل وذلك بعد أن كان يدعوهم إلى ذلك :

« سأرحل كما وعدتك يابن الرومى .. »

- « لا بل ستبقى . نعم . أخاف عليك من العراء . أخاف من قبضة السماسرة . ستبقى سيبقى الجميع وليذهب الخادم يا زمان إلى الجحيم » والخادم هو شخصية الوسيط بين ابن الرومى وبين الأعيان .

وإذا زعم أصحاب المسرح الإحتفالى بنهم لا يحاكون كما المسرح الدرامى التقليدى ، فإن فيما إستشهدت من مسرحية عبد الكريم برشيد فيه عنصر المحاكاة ، وإذا كان الإحتفاليون لا يحكون - كما زعموا - ففى ذلك تجاوز ينفيه ما قالوه بديلاً عما نفوه من أنهم يحيون حدثاً ويقيمون لقاء وتظاهرت هنا والآن ، « فالإحتفال المسرحى إذن لا يحيى زمناً كان ثم معنى ؛ كما أنه لا يحكى عن زمان كان أو يكون ؛ ولكنه زمن جديد (١٩) فاللقاء هدفه المشاركة ، والمشاركة تتم فى المسرحين التقليدى والملحمى ، فالمسرح التقليدى فيه مشاركة وجدانية متبادلة بين الممثلين والجمهور بالإندماج ، والمشاركة العقلية والفكرية قائمة فى المسرح الملحمى بصنع الدهشة والوقفة التى تليها بالمشاهدين وإذا كان جمهور المسرح الملحمى لا ينسى قط أنه فى مسرح وأن عليه أن يجد وسيلة نقله إلى منزله ، فى نهاية العرض ، وأنه يمارس التنفس والحركة والتململ ، والكحة والنظر إلى من حوله من المشاهدين ، وإلى جدران البناية أو مكان العرض حتى لو كان حلقة فارغة ، وهو نفسه الذى يحدث فى حالة من يحضر لقاء أو إحتفالاً أو ما إلى ذلك .. هذا إلى جانب أن المشاركة تستلزم تفاعلاً آنياً بين المشاركين وهو ما يتم فى كل عرض مسرحى فى أية مدرسة فنية مسرحية لأن المسرح فن الحضور المتفاعل إما وجدانياً وإما عقلياً وإما وجدانياً وعقلياً فى آن واحد

وكل ما يقدم من فن مسرحى هدفه الواقع الذى يقدم فيه (هنا) حتى وإن كان (أوديب ملكاً) لسوفوكليس ، لأن تشابه الظواهر الإنسانية فى مجتمع ما تستدعى اللجوء للاداب القديمة وإستخدامها للإسقاط على العصر ، لإستخلاص العبرة ، لأن تراث الإنسانية يعد تاريخها الفعلى أو هو تاريخها الشعبى (الفولكلورى) . (٢٠) ، (٢١) ، (٢٢)

وإذا كان يجوز للمشارك فى اللقاء أو الإحتفال أن ينسحب فى أية لحظة ترفض أو لضرورة ملحة ، فإن المشاهد العادى لمسرحية تقليدية أو غير تقليدية يستطيع فعل ذلك أيضاً . ثم أن فى كلام أصحاب الإحتفالية النظرى نفسه معان متضاربة كما فى قول برشيد : « أن المعنى الكلى للمسرحية ، لا يؤخذ من الحوارات أو الأحداث أو المواقف ولكن من خلال هذا الكل المتكامل ، الذى يشكل العمل الدرامى فى جملته .

أقول هذا لأن المسرحية تعتمد على بناء مركب بناء تجسده مستويات متعددة ومتناقصة - مستوى الواقع - ومستوى خيال الظل - الحقيقة - الحلم - الوعى - اللا وعى - الحاضر - الماضى - ال (هنا) ال (هناك) (٢٣) ما معنى هذه العبارة أو ليس ذلك كله يشكل أساس أى مسرحية ؟؟ سواء نقص عنصر منها أو زاد عنصر آخر ؟؟ فما هو الجديد سوى ألفاظ مثل (هنا) و (هناك) و (نحن) ؟؟ وهو أمر فسرناه وقابلناه بغيره من مصطلحات ومفاهيم تخص المسرح الملحمى والمسرح الدرامى فإذا كان الإحتفال يقوم من حيث محتواه الشكلى قائماً على الفقرات المتجاورة ، والتى لا يربط بينها سوى موضوع الإحتفال فى عمومه فإن المسرح الملحمى يقوم على المشاهد المتجاورة والتى يربط بينها الموضوع العام ، وليس التسلسل الدرامى المتصاعد ، وهو ما يجعل من الإمكان تبديل مواضع الفقرات الإحتفالية فى الشكل العام أو فى البرنامج أو مواضع المشاهد واللوحات فى المسرح الملحمى - وإن كان ذلك لضرورة فنية وهى صنع حالة التغريب - ولقد إشتملت مسرحية (سليمان الحلبى) (٢٤) مثلاً - على شكل التجاور فى المشاهد التى أنبنت عليها أحداثها فى شكل ليس متسلسلاً تسلسلاً درامياً منطقياً ، حيث نحا الكاتب الفريد فرج إلى كتابة لوحة تصور (سليمان) أو الأزهريين ،

وأعقابها بلوحة تعيد تصوير الفرنسيين أو (كليبر) فى تخلص درامى جيد وبما يشبه المحاورة باللوحات والمشاهد وليس الشخصيات . وذلك أشبه ما يكون بلقاء بين إتجاه حضارى وإتجاه حضارى آخر فى مواجهته ، وذلك كله فى حضورنا نحن الجمهور المعاصر وهنا .

والتركيز هنا عند ألفريد فرج ليس على الحدث الدرامى بقدر ما هو تركيز على الشخصية لا بوصفها شخصية من لحم ودم فقط ولكن بوصفها تعبيراً عن سمة عامة مشتركة فى الـ « نحن » برفض الإستعمار بكل أشكاله ، مهما تقنع بلباس حضارى . وهذا نفسه الذى يطلبه برشيد فى إحتفالياته : « لاتركز على الحدث الدرامى والبناء المعمارى والزخرفى وإنما نركز على الإنسان الممثل والشخصية ؛ فالشخصية دائماً فى موقف نفسى صعب » « فالأساس فى هذا المسرح ليس هو الفرجة ؛ أى الشئ الذى يقدمه ويتقبله المتفرجون ولكن اللقاء بين الممثل والممثل ؛ بين الممثل والشخصية ؛ اللقاء بين الممثل / الشخصية والجمهور ، بين الجمهور والجمهور » . (٢٥)

وإذا كان برشيد يعتبر كل عملية تؤدى إلى الأخرى ليحدث اللقاء فإن الممثل سعيد صالح فى حديث له فى جريدة الأيام (٢٦) وهو لا يسعى نحو الإحتفالية يؤكد ضرورة الحميمية فى لقاء الممثل بالشخصية وفى إلتقاء الممثل الشخصية بالممثل الجمهور .

وننتهى من تلك الملاحظات إلى أن الكثير من نظرية مسرح القسوة تتغلغل فى المسرحية الإحتفاالية ، وهى نظرية تستهدف التطهير عن طريق القسوة والتحطيم ؛ تنفيساً عن الكبت وتطهراً منه . وذلك فى صميم نظرية المحاكاة الأرسطية التى زعم الإحتفاليون رفضها (٢٧) وربما كان ذلك فى إطار وجهة نظر الباحث أحمد سخسوخ الذى إنتهى من دراسة (المسرح الإحتفالى) (٢٨) إلى وقوع برشيد » فى دائرة المنهج الميتافيزيقى الذى يفصل الأشياء بعضها عن بعض فى الوقت الذى يتحدث فيه عن العملية » وها ما يطابق الفكر الشوفونى - من جهة نظرى - « التى تعنى النعرة الإجتماعية من الوجهة السياسية والمذهبية » (٢٩) .

ولأن المسرح الإحتفالى يستمد عناصره - كما قلت - من منابع مسرحية عدة ، منها القسوة الملحمية والدرامية وعناصر الفرجة الشعبية والتراث شكلاً وموضوعاً فإن تدس هذه العناصر فى النص الإحتفالى لا يلقى ترحيباً عند عبد الكريم برشيد فيما يبدو : « أنه ليس من المعقول أبداً أن ننتزع من قلب مسرحية حواراً أو حوارات متعددة . وإن نستدل بها وحدها على رأى الكاتب . مثل هذا الفعل - للأسف تأتيه بعض الأقلام وهى أقلام تجهل بالتأكيد أصول الفن المسرحى . هذا الفن القائم على أساس تعدد الأصوات وتضاربها مع بعضها مما يجعل صوت المؤلف لا يظهر إلا من خلال تجميع كل الخيوط المتفرقة ، وترتيب كل أطراف الصورة ، وإفراغ كل الأصوات داخل صوت واحد متعدد النبرات » (٣٠) .

وإذا كان عبد الكريم يشجب الإستشهاد بمقاطع من الحوار للإعتبارات التى ساقها هنا ؛ فإنه يفعل الشئ الذى يرفض غيره أن يفعله فى تحليله ونقده لمسرحية (سندريللا) للسيد حافظ ، حيث عرضت فى الكويت (٣١)

وهو يذهب فى مسرحياته إلى أسلوب تجميع بعض العناصر من المسرح الدرامى ، ومسرح القسوة ، ومسرح بيرانديللو ، ومن التراث ، وفى هذا التجميع - من حيث الأسلوب - إتجاه نحو الأسلوبية والشكلية ، دون تقديم هدف مغاير لما تقدمه تلك الإتجاهات المسرحية (الملحمية والدرامية والقسوة والمسرح داخل المسرح) مع أن المسرح الإحتفالى لا يتسهدف البحث وراء ظاهرة تاريخية ، مثل المسرح التسجيلى ، ولا يسعى لإعادة تجسيد ظاهرة إجتماعية مثل المسرح الملحمى ، ولا هو يستهدف الخروج بالإنسان المعاصر من أزمانه إلى عالم الخيال والأساطير وتجديده عن طريق تطهره من بعض عواطفه الضعيفة كما يحدث فى المسرح الدرامى الأرسطى ومسرح القسوة ، ولا هو يعنى بالظاهرة الإجتماعية لإثبات سخفها مثل مسرح العبث . ولكنه يجمع بين هذه الأسباب جميعها .

ولما كانت هذه الإتجاهات تقصد قصداً إلى « علة غائية » - بتعبير أرسطو - تختلف من إتجاه إلى إتجاه آخر منها ، حيث ذلك الإتجاه غايته التطهير ، وهذا غايته

التغيير ، وذاك غايته الرفض والنقض ليس لشكل وجود الظاهرة الإجتماعية والحياتية ولكن لرفض جوهر الظاهرة نفسه شكلاً وموضوعاً لعبثيته ولسخفه . فكيف يتأتى لإتجاه فنى واحد مثل (الإحتفالية) أن يحقق كل هذه الغايات فى لقاء أو إحتفال واحد (هنا - الآن) عن طريقنا (نحن) ؟ ربما كان هذا هو (التظاهرة) التى حدثنا عنها عبد الكريم برشيد ، والسلاوى ، وعبد الرحمن بن زيدان - أقطاب الإحتفالية .

وكيف يتمكن الباحث من دراسة ظاهرة فى مسرح مؤلف ما إذا لم يرصد ملامحها فى جزء من حوار بعض شخصياته ، أو فى فكـرة الموزع - خفاء - على بعـض شخـوصه ؟

أليست (البذرة) تحمل كل خصائص الشجرة ؟؟ ان من يريد التعرف على نوع من شجر الفاكهة - دون أن تكون محملة بثمراتها - يسحق بين أصابعه وريقه من تلك الشجرة ثم يشمها ، فتدله رائحتها على نوع شجرة الفاكهة . وهذا أمر يعرفه كل بستانى وكل فاكهى ، وفى المسرح يشبه المؤلف البستانى ، ويشبه الناقد الباحث الفاكهى - وعلى ما تقدم نواصل إستعراض عناصر المسرح الإحتفالى من نصوصه ونقتطف من بعضها ما يرشد إلى إستكناه ظاهرة الإحتفالية والتدليل على مصادرها فى الشكل وفي المضمون وذلك هو منهج البحث العلمى .

إسترجاع الحادثة التاريخية بين الملحمية والإحتفالية :

وكما يلجأ المسرح الملحمى إلى الحادثة التاريخية ، أو الحكاية الشعبية والأسطورة ويسترجع أحداثها ويعيد عرضها منتقدة من عصرنا المتمثل فى أسلوب إعادة صياغتها المسرحية ؛ كذلك يلجأ الإحتفاليون إلى استرجاع حكاية شعبية من الموروث وعرضها لإعادة النظر فى موقفنا (نحن) و (الآن) و (هنا) منها :

« ممثل ١ : أتساءل يا شهريار عن سبب زواجك من هذا العدد من الفتيات وكأنك زير نساء من الطراز الأول . (ضحك)

شهريار : كفوا . كفوا . وأنتم إنصرفوا

ممثل ٢ : أو شيرى . دعهم هنا فالجو بارد فى الخارج . حرام .

شهريار : هيا . لدى حديث معكم .

ممثل ٢ : وهل هذا وقت للحديث .

شهريار : سنتحدث عن شهرزاد (ضحك)

ممثل ١ : شهرزاد لا تهمنا . ما يهمنا اننا لا ندرى سبباً لزواجك

شهريار : الرجال يتزوجون بالنساء .. عادة

ممثل ٢ : فلماذا تقتلهن فى الصباح ؟

ممثل ٣ : جزاء اغرائهن للرجال

شهريار : هذا أحد الأسباب

ممثل ٢ : وهل هناك غيره

شهريار : نعم . مسرور يتقن قطع الأعناق لا قطع الألسن . والنساء لا يحفظن سراً (٣٢)

أليست الظاهرة الإجتماعية - هنا - ماثلة مثول اللثة فى فم من له أسنان ؟؟ والظاهرة الإجتماعية هى وسيلة المسرح الملحمى إلى طلب تغييرها بإعادة تصويرها على نحو فيه غرابة . وأليس أسلوب التحقيق ماثلاً ؟؟ وهو أحد عمد المسرح التسجيلى الساعى نحو الظواهر التاريخية ؟؟ لا يخلو أسلوب الحوار الإحتفالى هنا من تأثير بأسلوب الحوار فى المسرح التسجيلى (٣٣)

فهذا أسلوب ينحو نحو التحقيق ، وتلك خاصية من خواص الحوار فى المسرح التسجيلى . كما أن النقد واضح فى طريقة العرض الجدلى لموقف العصر تمثيلاً فى الممثلين ووسائلهم اللفظية في النقد ، حيث استخدام ألفاظ تذكر المتلقى تجسيد الحادثة ، ومنها " أوشيرى " وهي لفظة فرنسية . هذا إلي جانب الطرح للقضية - قضية قتل الزوجات بعد الدخول بهن أبكاراً ، وتتسم إجابة (شهريار) علي هذا الموقف بطرح للطبيعة التراثية للمرأة في نظر الرجل الشرقى ، من أنها لاتحفظ سراً - مع أن

المرأة الغربية قد تكون كذلك أيضاً -

عناصر التغريب فى المسرحية الاحتفالية :

وإذا كان عمود المسرحية الملحمية الفقرى يتمثل فى التغريب الذى يتوسل بخلق مسافة بين العرض وبين الجمهور عن طريق راوٍ يشكل وساطة بين العرض وبين الجمهور عن طريق لافتات وشرائح سينمائية وأغانٍ وإضاءة قاعة الجمهور والتأكد الدائم خلال العرض على أن مايحدث على خشبة المسرح إنما يحدث فقط ، وذلك يصنع التباعد بين الفكرة الرئيسية وبين التسلسل الدرامى ببناء الأحداث متجاورة وليس متصاعدة لسلب التعاطف عند المشاهدين ، فإن المسرحية الاحتفالية (رحلة حرحش) تجسد كل هذه العناصر . يقول ناقد مجلة " الحياة المسرحية السورية" عن عرض مسرحية (رحلة حرحش) فى مجمل كلامه عن المؤلف والمخرج : " الاثنان يرسمان عالماً مسرحياً احتفالياً فريداً ويستخدمان المسرحة فى عملية متوازية ومتوازنة ، وبرشت هو قاسمها المشترك .

أولاً : فى الخلفية المسرحية الثقافية . وهذا يتأكد فى أسلوب كتابة النص المسرحى وأسلوب العرض المسرحى (٣٤) وهو يتتبع عناصر التوازي والتوازن بين ماأسماه بالمسرحة فى مسرح بريشت وفى المسرحية الاحتفالية على النحو التالي : " يحاول أولاً كسر الحواجز الوهمية بين الجمهور والمسرح عن طريق الراوى من جهة وعناوين من جهة ثانية .

وثانياً : من خلال التباعد بين التسلسل الدرامى وبين الفكرة المرجو ايصالها حتى لايحدث التعامل مع الفكرة عاطفياً - وبالتالى لمنع وقوع مايسمى بالتطهير الأرسطى ، الذى ينتهى بمفعول عادة بعد إنتهاء العرض المسرحى مباشرة "

وثالثاً : التأكد الدائم ، خلال العرض كله على أن مايحدث أمامنا على خشبة المسرح إنما يحدث مسرحياً فقط وأن الحوادث كلها حوادث مسرحية "

رابعاً : عن طريق الأغنية التى لعبت دوراً بارزاً فى هذا الاتجاه . وكانت تخلق

جواً احتفالياً شعبياً حياً " (٣٥) .

البرهان : ونخرج من ذلك كله بمايلى :

أولاً : الاحتفالية توليف بين نظريات مسرحية عديدة هى : الأرسطية والملحمية والقسوة ؟ على الرغم من مزاعم أصحابها برفضهم لتلك المدارس المسرحية

ثانياً : الاحتفالية فى شكلها العام لم تخرج أبداً عن الشكل الغربى للمسرح ، لأنها تجميع لعناصر اتجاهاته ولأهدافه (التطهير والتغيير)

ثالثاً : أن منهج اخراج عمل إحتفالي يتطلب الإلمام بمناهج تلك المدارس المسرحية المختلفة على إختلاف عناصر كل منها وأهداف المدارس التطهيرية وأهداف المدرسة التغييرية حيث يتشكل المسرح الاحتفالى منها جميعا . واستنباط منهج توليفى منها لتجسيد تلك المسرحية الاحتفالية أو تلك - المراد اخراجها على خشبة المسرح -

رابعاً : إن اكتشاف منهج اخراج نص مسرحي احتفالى - شأنه شأن منهج اخراج أي نص مسرحى يمكن تحقيقه عن طريق تحليل الإرشادات المسرحية فى النص المسرحي المراد اخراجه إلي جانب تحليل الأحداث والشخصيات لاتزال كل منها منزلته من التجسيد الحى .

خامساً : أن منهج توليف الأساليب المسرحية (الأرسطية والملحمية مع التراث العربى منهج عرفه الكاتب المسرحى المصرى فى الستينات من قرننا العشرين هذا (نجيب سرور) قبل الاحتفاليين المغربيين بسنوات . وهو ماثل منذ كتابته المسرحية الأولى . ولهذا فهو صاحب هذا الاتجاه (الاحتفالى) من حيث الإبداع وليس من حيث التنظير ، حيث لم يسبق ابداعه بتنظير - يرفع لافتة -

سادساً : أن الاحتفالية دعوة شوفونية تتعصب للقومية وقد واكبت الدعوة للقومية العربية فى الستينات .

كشف أقنعة الاحتفالية التسعة

تتقنع الاحتفالية فيما نظرت وراء تسع مصطلحات أو شعارات هي : (الكائن والممكن والمستحيل والمعروف والمجهول والمتخيل ونحن ، هنا ، الآن) (٣٦) .

الكائن : هو التراث والعصر الذى نحياه فعلاً - معاً - وهو نفسه ماتمثله لفظة (نحن) فنحن - تعنى قديمنا وحاضرنا ، وجهلنا لهذا القديم ولإيجابياته . ذلك واقعنا

الممكن : هو العناصر الإيجابية للتراث من جهة نظرنا المعاصرة ، وهو ماتمثله لفظة (هنا) وهو مايتطلب أن تصبح تلك العناصر الإيجابية للتراث معروفة لنا وماثلة فى مسرحنا .

المستحيل : هو دمج هذه الإيجابيات أو تفاعلها مع العصر وهو ماتمثله لفظة (الآن) وهو ما يتطلب تخيلاً .

إذا فـ (نحن) منوط بنا أن نلتقى بالكائن فى التراث ونستخلص منه ماهو مستحيل لنجعله ممكنا بوساطة التخيل ، الذى يتم (هنا) و(الآن) . وتلك المصطلحات جميعها أو التى لخصتها فى الكائن المستحيل والممكن تقع تحت مجهر المسرح الملحمى ، إذ يستخدمها ، حيث يستهدف كل عرض يعيد تجسيد حادثة تاريخية أو ظاهرة إجتماعية كشف المجهول بمجهر عصرى عن طريق الإمكان أو عن طريق التخيل بالممكن لخلق المعرفة وفض الجهل بعناصرها ومسبباتها . وذلك يتم بنا نحن ، هنا والآن فى هذا العصر الذي نعيشه ، وفى بيئتنا .

استنتاج : إذا كان المسرح الاحتفالى بكل مارفعه أصحابه من شعارات ولافتات لم يخرج عن الغرض الذى حققه ويحققه المسرح الدرامى الأرسطى وبوسائطه الفنية والدرامية ، وكذلك لم يخرج عن المسرح الملحمى ، بوسائطه الفنية ، ولا عن مسرح القسوة بوسائطه فما الجديد الذى أتى به فى النص (أولاً) ثم فى (العرض - ثانياً) ؟؟

واستطيع الإجابة بأطمئنان إلى أن المسرح الاحتفالى من حيث النص هو عنوان لثلاث اتجاهات فى الكتابة المسرحية هى : الأرسطية ، والملحمية ، والقسوة - من

حيث الشكل - وان المسرح الاحتفالى يسعى سعياً إلى التطهير وإلى التغيير - معافى آن واحد - من حيث الهدف . هذا عن النص الاحتفالى . أما عن الإخراج المسرحى الاحتفالى فهو ماسنفرد له صفحات تالية على ضوء تحليل عبد الكريم برشيد رائد التنظير الاحتفالى العربى لعرض مسرحى (سندريلا) للسيد حافظ - تأليفاً واخراجاً ، من إنتاج مؤسسة كويتية -

على هامش الدراسة الاحتفالية : ولقد أدى هذا الخلط فى المناهج المسرحية المختلفة إلى اختلاط في مفاهيم بعض الدارسين الذين كتبوا عن المسرح الاحتفالى ، حيث لجأت كتاباتهم الصحفية أو شبه الصحفية إلى التصحيف الكلامى عن الاحتفالية . وصخب بعض الكتاب إذ دقوا الطبول إيذاناً بالفتح الاحتفالى المغربى والمشرقى لعالم المسرح .

وظهرت بوادر الخلط في المفاهيم تبعاً لخلط عناصر الألعاب المسرحية فى مدارس مختلفة ومتباينة عند بعض الأكاديميين إذ نسبوا مسرحيات لألفريد فرج (سليمان الحلمى) ، وفوزى فهمى (لعبة السلطان) ، ومحمود دياب ورشاد رشدى ويوسف ادريس وأبو العلا السلامونى وسمير عبد الباقى ويوسف الحطاب والسيد حافظ وعبد اللطيف دربالة ، للمسرح الاحتفالى (٣٧) يقول د. السعيد الورقى : " رأينا كيف وفق الفريد فرج فى إقامة مسرح احتفالى يؤصل صيغة مسرحية تراثية من خلال بناء فنى مزج بين الصيغ المسرحية الشعبية وبين حرفيات المسرح الملحمى الأوربى " (٣٨)

وهو يغالي فيجعل السيد حافظ وعبد اللطيف دربالة أصحاب لغة درامية شعرية ، بل جعلهما يسبقان فوزى فهمى فى هذا الفتح وهو بروز مسرحهما بما أسماه (اللغة الدرامية الشعرية) مع أن الكتاب الثلاثة قد كتبوا المسرحيات فى لغة نثرية (٣٩) .

ولما كانت قيمة كل تجديد فى الشكل مرتهنة بخدمتها لمضمون فكرى أو إجتماعى بتعبير : بريشت ؟ فإن تحديد موقف من الإحتفالية يتوقف على مدى نفع هذا الشكل التوليفى للمجتمع أو مدى نفعه للمسرح بوصفه فناً يتأصل بالتجديد والتجدد .

ولقد وجب على دارس ظاهرة الاحتفالية فى المسرح العربى وضع (منظر) هذا الإتجاه - عبد الكريم برشيد - أمام المحك التطبيقى لفكره النظري من خلال تجربته هو نفسه فى مجال الإبداع المسرحى فى النص - أولاً - وهذا مافعلته هذه الدراسة . ثم فى مجال الإخراج المسرحى ، وهذا مانعرض له الآن عن ذ=طريق استعراض آراء النقدية الفنية فى إخراج السيد حافظ لمسرحية (سندريلا) التى اعتبرها برشيد عرضاً احتفالياً تاماً .

الإخراج فى المسرح الاحتفالى :

من حيث الإخراج فإن أسلوب الاحتفاليين يتتبع أسلوب الترجمة الحركية للنص ، وهذا مايؤكده عبد الكريم برشيد نفسه : " الإخراج الجيد لايكتب من خارج النص ، ولكن من داخله ، أى أن يوجد لغته ومضمونه ومفرداته ، المنظورة والمسموعة - من جوف المفردات اللفظية " (٤٠)

ونظرة الإخراج الاحتفالى عند أصحابها تعد بذلك دون نظرة المسرح الملحمى الذي يخلق العرض خلقاً قد يغاير النص فى جزئياته أو فى مضمونه الكلى ؛ كما حدث فى إخراج بريشت لمسرحية (فى إنتظار جودو) لصمويل بيكت ، حيث أجرى المسرحية وفق أحداثها كما هى على خشبة المسرح ، حيث (فلاديمير وستراجون) ينتظران مجهولاً أو شيئاً لا يأتى وهما لايفعلان شيئا جوهرياً غير الانتظار - للأمل أو لغير من المعانى المرجوه - أو الرموز - على حين صور بريشت الدنيا كلها فى حركة وفى عمل وكدح وإنتاج - فى أنحاء العالم - مما جعل حدث الإنتظار - وهو عمود مسرحية فى إنتظار جودو ، خاص بهاتين الشخصيتين فقط دون سائر البشر ، مما جعل المتفرج غير قابل لتقليدهما أو لمجرد التعاطف معهما في موقفهما وذلك بأسلوب الصور والشرائح بالفانوس السحرى (سلايدز) .

ونخرج من قول برشيد إلى أن الإخراج الإحتفالى تقليدى ، وليس فيه جديد . وبما أن النص هو الذى يفرض رؤية التجسيد بما فيه من مفردات لفظية ، فهو يجرى مجرى المحاكاة ويهدف إلى التطهير الذى يدعم الأحتفاليون رفضهم له . لأن المحاكاة

تعطى التطهير ، والحكى يعطى التغيير وماصنعه بريشت أنه عرض محاكاة حدث الانتظار عند شخصيتى بيكيت وحكى بالشرائح الفيليمية عناصر تطور البشر فى كل الدنيا وكيفية صنعهم لقدرهم ولرمزهم وأملهم بأنفسهم دون إنتظار ، ليهبط من عالم الغيب - دون جهد - وهو إختلاف بين منهجين فكريين .

بين الاحتفالية والفن الشعبى

بين الاحتفالية والفن الشعبى وشائج ظاهرة ، لايجوز إغفالها فى مثل هذا البحث لهذا نوجزها ، ثم نعرج علي الإتجاه النقدى التطبيقى لعرض مسرحى مصدره التراث (سندريلا) وربما برزت الإحتفالية من خلال منهجها النقدى لعرض مسرحى احتفالى - من جهة نظرها - ينطلق من مصدر شعبى فلكلورى وهو (سندريلا) ، حيث عالجها معالجة مسرحية شعبية واستخدم فيها شخصيات نمطية وحيوانات وعرائس .

لذلك وجدت أن تحليل نقد عبد الكريم برشيد لذلك العرض المسرحى فقرة فقرة ، والتعليق النقدى على نقده فيما يشبه (نقطة نظام نقدية) منهجا مناسباً للوقوف التام عند هذا الإتجاه المسرحى التجميعى ، الذى ينتفع بطريقة النص الشعبى ، مع فارق بينهما من حيث نسبة هذا النص الإحتفالى ، لمؤلف معلوم ، ونسبة النص الفلكلورى لوجد أن الشعب نفسه فى صور متعددة ، مع الإضافة أو مع الحذف ، وفق مقتضيات كل عصر . وربما كان بين النص الشعبى التراثى وبين النص الإحتفالى المسرحى وجه شبه آخر يتمثل فى الإرتجال ، إذ يقوم الأدب والفن الشعبى على الإرتجال ، الذى يتغير جزئياً من شفة إلى شفة أخرى ، ومن عصر إلى عصر ثان . ويقوم المسرح الإحتفالى على الإرتجال - وفق عبد الكريم برشيد : المسرحية الاحتفالية هى تخطيط يعطي الفرصة للإرتجال مع الجمهور والتحاور معهم : وهى بذلك تؤكد علي الفعل المتحرك : فالأساس ليس هو النص وإنما هو الحفل .)

وتشترك الإحتفالية مع الفن الشعبى فى وجه آخر ، حيث (تدور فى ساحات عامة : حيث يلتقى الناس ، وحيث تولد القضايا فى العراء : وهى بذلك لاتعرض بالضرورة ديكوراً مصنعاً وتلتقي الاحتفالية مع الفن الشعبى فى وجه آخر حيث يتم

اللقاء بين الممثل والجمهور والممثل الممثل والممثل الشخصية والجمهور وبين الجمهور والجمهور فى تظاهره هى جزء من المحتفلين . وحيث يتم اللقاء بين المؤدى للأعبيه الشعبية القصصية احياء للشخصية القديمة فى لقاء جامع للمؤدى الشخصية والجمهور أيضاً . وليس المهم هو الحدث عند الإحتفالية وعند فن الأداء الشعبى ، ولكن المهم هو الشخصية .

نقد الاحتفالية لمسرحية تراثية المصدر

يبدأ عبد الكريم برشيد بنقد عرض (سندريلا) التى عالجها وأخرجها السيد حافظ بتحليل عناصر العرض الإحتفالى تحليلاً ينسبه إلى الإتجه الإحتفالى . ولأن النقد لايستقيم إلا مع التحليل لذلك فإه يحلل عناصر العرض (نصاً وتمثيلاً وأضاءة وموسيقا وديكوراً وملابس وعرائس) عنصراً فعنصراً . لذلك رأيت الوقوف النقدى عند كل عنصر منها - على حده - وربطها جميعاً بالعرض وبالنظرة الإحتفالية - لإستخلاص الوشائع الفلكلورية والملامح الدرامية المختلطة .

الفقرة النقدية (١) :

يقول عبد الكريم برشيد : فالسيد حافظ ، فى مسرحية سندريلا أعطانا تركيباً جدلياً لتفاعل الذات والموضوع . اعطانا قراءة متميزة وكتابية مغايرة ، فهو قد قرأ الحكاية الغربية بعين شرقية " قرأها من مخزونه الثقافى . ومن وضعه التاريخى والإجتماعي ومن إرثه الحضارى - العربى الإسلامى . من هنا نشأ الإختلاف وسط الإئتلاف . انطلق مما هو عام وشائع إلى ما هو خاص وشخصى . وابتداء من المعروف القديم ليعطينا المجهول الجديد . " (٤١)

نقطة نظام نقدية (١) :

علي ضوء هذا الرأى يمكن أن تدخل كتابات مهدى بندق كلها ضمن الإتجاه الإحتفالى ، فمسرحية (ريم على الدم) (٤٢) هى وجهة نظر معاصرة وبعين شرقية لقصة (ميديا) اليونانية ، التى قتلت ولديها بعد هجر زوجها لها . وكذلك مسرحيته

(ليلة زفاف الكترا) (٤٣) هى نظرة شرقية أو منظور شرقى للطبقية فى مجتمعنا المصرى وفى المجتمعات المتخلفة أو مجتمعات العالم الثالث ، وقد انطلقت من الفكرة نفسها في مسرحية عالمية عولجت مراراً فى القديم وفى الحديث على مستوى العالم الغربى وفى هذا تكمن عموميتها ، إلى خصوصية الفكرة فى مصر . وكذلك مسرحيته (السلطانة هند) (٤٤) التى تعيد إلى عصرنا العربى المعاصر فكرة سيطرة اليهود منذ القدم على مقدرات العالم العربى وتحريكهم للتاريخ فى تلك المنطقة بدوافع اقتصادية وعنصرية . وكذلك وقفته أمام تاريخ (غيلان الدمشقى) مع الأمويين ، فى مسرحيته الأخيرة بنفس العنوان (٤٥) هى نظرة معاصرة للإرث الحضاري العربى والإسلامى ، حيث نشأت نظرة مهدى بندق الشاعر المصرى المعاصر مختلفة وسط تاريخ الدولة الأموية المؤتلف شخوصاً وإحداثاً ونتائج : إذ اختلف مهدى بندق فى قرارتها عن غيره ممن قرؤها . فهو إذن عندما يعيد كتابة الحادثة التاريخية لغيلان الدمشقي مع هشام بن عبد الملك الخليفة الأموى ، بما يدين هشام بن عبد الملك الخليفة الأموى ، بما يدين هشام وينتصف لغيلان منه - تاريخيا - فهو يصنع مسرحية احتفالية .

وكذلك يمكننا أن نقول عن مسرحيات د . أنس داود الشعرية نفس الشيء ، فهى وفق هذا القياس ، الذى وضعه (منظر الاحتفالية) احتفالى من (ساسه لراسه) بالتعبير الشعبى حيث نظر نظرة معاصرة الي القديم من تاريخ المتنبى مع كافور الأخشيدى وأعطانا مجهولا جديداً ، أى جعل المجهول الذى كان محتملا ، وممكنا عن طريق الكتابة الجديدة للحدث التاريخي وللشخصيات التاريخية (٤٦) . أعطانا الخاص والشخصى ، وهو وجهة نظره وأنفعاله بالموقف التاريخي لكل من المتنبى وكافور ، معايشته لفكر كل منهما ولغته وسلوكه ، وظروفه . فهل نعتبره ، ومهدي بندق احتفاليين ، كما أعتبر عبد الكريم برشيد صلاح عبد الصبور احتفالياً بمسرحيته (مأساة الحلاج) ؟؟ إن مانطق به برشيد ينطبق على الشاعرين .

ويعد كل كاتب مسرحى ، وكل شاعر وقصاص انطلق من المعلوم ومن التراث الى المجهول ومن العام إلي الخاص ومن الشائع إلى الشخصى ، احتفالياً - وفق رأى عبد

الكريم برشيد - ذلك لأن كل كتابة أدبية وكل فن " تمت بأدوات معرفية وجمالية مغايرة " و " لأنها - ثانياً - رؤية وموقف " (٤٧) .

الفقرة النقدية (٢) :

فحيث أن مسرحية (سندريلا) للسيد حافظ " موقف من الحكاية الأصل " " فالأحداث فى الحكاية تنبنى على نوع من التطلع الطبقى .. وهو تطلع تعكسه سندريلا التى تخرج من وضع طبقي لتلتحق بآخر ، فهى تهرب من فقرها من خلال الزواج بالأمير " وهي بهذا تجد حلا خاصاً لمشكل عام " (٤٨)

نقطة نظام نقدية (٢) :

وينطبق هذا القول أيضاً على مسرحية (ليلة زفاف الكترا) ، على مسرحية ألفريد فرج (جواز على ورقة طلاق) ، ومسرحية (على جناح التبريزى وتابعه قفه) فلقد أنبنت الأحداث على الطبقية والتطلع الطبقى والصراع الطبقى . وكل كاتب منهم له موقف من الحكاية الأصل . لذلك فإن ألفريد يعد إحتفالياً بنفس القياس الإحتفالى الواسع .. ويثير هذا القياس إلى تساؤل يفرض نفسه : إلى أى مدى يعد قياسياً كل قياس يحوى كل شئ ؟

اللغة فى المسرح الإحتفالى :

الفقرة النقدية (٣) :

ويحدد عبد الكريم برشيد اللغة فى المسرح الإحتفالى فى نقده التطبيقى ذاته فيقول : « سندريلا .. كإحتفال مسرحى » فى المقام الأول كتابة لفظية . أنها الرسم بالكلمات ولكنها . إلى جوار ذلك - تتحد الكلمات لتعبر بكل الأدوات التعبيرية المختلفة . فهى بنية كلية مركبة . لأنها بالأساس عناصر فنية مختلفة أنها الرسم باللحن والرقص والغناء واللباس والإضاءة .. والملحقات . هذه اللغة الكل هى لغة المسرحية الإحتفالية . وهى لغة تخاطب الأذن ، كما تخاطب العين . وتخاطب الحس كما تخاطب العقل . وهى فى وظيفتها التعبيرية لا تبخس البعد الجمالى حقه » (٤٩)

نقطة نظام نقدية (٣) :

وليس هناك جديد فى ذلك ، لأن كل مسرحية تعتمد اللغة فليس ما يقوله برشيد - هنا - بصدد لغة المسرح الإحتفالى لغة خاصة به ، ولكنها صفة خاصة بكل مسرحية فى إتجاه فنى (قصة - مسرحية) .

لغة الحركة بين المسرح الإحتفالى ومسرح القسوة :

وتتضمن الفقرة النقدية الرابعة فى نقد برشيد لمسرحية (سندريللا) طبيعة لغة الحركة فى المسـرح الإحتفالى وهى لا تخرج عن طبيعة لغة الجسد عند « انتونان آرتو» .

الفقرة النقدية الرابعة :

« شمولية اللغة فى المسرحية تنبع أساساً من شمولية الفضاء المسرحى . وهو فضاء مركب . حيث تتداخل العوالم وتتعايش مع بعضها ، فهناك هذا التداخل السحرى بين العالم الواقعى / الطبيعى والعالم الأسطورى السحرى . كل شئ داخل الفضاء المسرحى ممكن ولا مجال للمحال . فالحيوانات شخصيات حية ، تنطق وتفكر وتتفاعل مع الناس وقضاياهم . هذا الفضاء المسرحى هو فضاء سحرى بلا شك . فضاء متحرر من العادى والمعروف . أنه العالم فى عجائبيته - منظوراً بعين الطفل .. (٥٠)

نقطة نظام نقدية (٤) :

وهذا الذى يطرحه - هنا - هو عالم انتونان آرتو فى مسرح القسوة . فما الفضاء المسرحى هنا سوى ذلك الفضاء المسرحى الذى حدثنا عنه آرتو فى خطاباته (من الأول إلى الرابع) والمنشورة ضمن الكتاب الذى جمعت فيه كتاباته النظرية حول نظريته فى المسرح بعنوان (المسرح وقرينه) (٥١) وما الفضاء المسرحى سوى ذلك الإتجاه نحو إعتبار مكان التمثيل مكاناً خالياً من أى شئ ، وهو إتجاه أخذ به بيتر بروك المخرج البريطانى الشهير ووضع عنه كتاباً هو (المساحة الفارغة) (٥٢)

وما نظرة الفنان بعين الطفل ، سوى ذلك الحنين إلى التلقائية التى تبنته المدرسة

الدادية (٥٣) والتي تطورت إلى السريالية ، حيث ضبابية الصور ، وتلقائية التعبير وعدم ترابط اللغة ، ولا منطقيتها بل عبثيتها ، وعبثية الفعل وتفككه ، وتداعيات المعانى والمواقف ؛ وهو أمر خاص أو ظاهر فى الكتابة العبثية والسريالية . وما هى إلا تلقائية الكاتب التقليدى حين يعايش شخصياته وعمله المسرحى والفنى أو الأدبى .

فتلك إتجاهات العبثيين والسرياليين من أمثال (فوتييه وأبوللينير وموررياك) وليست من إبتداع الإحتفالية المغربية . ووجه التشابه بينها وبين الأدب الشعبى ماثل فى التلقائية التى هى نتيجة للتركيب الشديد ثم ترك عناصر التركيب تلتبس وتتداخل وتنساب بعد ذلك فى حرية تامة ، بينما هى تلقائية غير مركبة ، تلقائية بدائية أو مشاعية عند الفنانين الشعبيين .

الموسيقا بين الإحتفالية ومسرح القسوة : (فقرة نقدية (٥)) :

ويقف برشيد عند دور الموسيقا فى عرض مسرحية (سندريلا) كما عرضت فى الكويت ، حيث يرى «الموسيقى لها حضور متميز فى المسرحية فهى جزء من اللغة الفضاء» « ان كل ما فى المسرحية ينطق » وللنطق مستوياته المختلفة مستويات تبدأ من الكلمة / اللفظ لتنتهى إلى الكلمة / الغناء وإلى الجملة / اللحن .

وبهذا يكون الفرح لحناً ويكون الغضب لحناً آخر .. آخر .. (٥٤)

نقطة نظام نقدية : (٥)

وأقول أن هذا هو شأن الموسيقا الدراسية فى العرض المسرحى ، لابد وأن يكون لها حضور متميز ، بحيث تكون جزءاً من اللغة الدرامية فى العرض المسرحى الذى استخدمت فيه . ولكنى لا أفهم ما يقصده برشيد بقوله عن الموسيقا « فهى جزء من اللغة الفضاء » فأنا أعرف أن الفضاء مكاناً ، ولكن الفضاء (زمان) فهو مالا أعرفه . مع أنى أعرف أن الموسيقا تشكيل فى حيز زمانى معلوم فيه ابداع . كما أنى أفهم أن النطق لفظ وكلام منطوق أو مغنى ، لكنى لا أعرف أن كل نطق هو لحن . كما أن هذا الكلام ينطبق على كل عرض مسرحى ، وظفت فيه الموسيقا توظيفاً دراميا وأن

موسيقا الشعور هى التى يمكن أن ينطق عليها كلام برشيد ؛ وعندئذ يكون كلامه منطقياً على كل أداء تعبيرى .

لغة الحركة الجسدية بين الإحتفاليين ومسرح القسوة : (فقرة (٦) النقدية) :

وفى مسرح القسوة يبرز دور الجسد كصانع للغة الحركة الهديلة قدر الإمكان للغة الكلام والإحتفاليين يسعون نحو لغة الجسد أيضاً .. يقول برشيد : «إن الكتابة اللفظية تبقى ناقصة فى غياب الكتابة بالجسد التعبيرى . وفى غياب الكتابة بالأشكال والألوان والأحجام والكتل ..» (٥٥)

نقطة نظام نقدية (٦) :

وهذا نفسه ما رآه أنتونان آرتو من قبل ، حيث أشار إلى بعض اللوحات العالمية ، وتعجب من قدرة لوحة محدودة الحجم على جذب إنتباه المشاهد فترة طويلة . وذلك فى معرض كلامه عن الإخراج فى مسرح القسوة .

مفهوم الفضاء عند الإحتفاليين : (فقرة نقدية (٧)) :

ويختلط مفهوم الفضاء عند عبد الكريم برشيد بمفهوم المعمار أو الأشغال . يقول برشيد :

«إن الحدث المسرحى يولد وينمو داخل فضائين إثنين : منزل سندريللا / وهو أيضاً بيت الكلب سنور والقط مسرور والأرنب فرفور - السوق - الجارة - القصر - الشارع .. فالفضاء الأول يمثل الداخل (البيت) المألوف . أما الفضاء الثانى فهو الخارج (الحارة) العالم الآخر . وبين الفضائين هناك حوار وتفاعل . فالإختناق داخل البيت - السجن هو ما يدفع سندريللا للبحث عن الخلاص فى الخارج . هذا الخلاص الذى تجده أولاً فى المرأة العجوز - الحارة - ثم بعد ذلك فى الأمير المخلص - القصر - .

نقطة نظام نقدية (٨) :

ولنا أن نتساءل عن دور المعمار ، والديكور إذا كان ذلك هو مفهوم الفضاء ، وما معنى الفضاء إذن ؟؟ إن اللغة إذا إختلطت ، والمصطلحات إذا تداخلت فى عمل إبداعى فهذا جائز - وفق الموقف والمقام - ولكن النقد ، وهو العين الثالثة للعمل الفنى

والأدبى يجب أن يبتعد عن اللغة التى تحتمل أكثر من معنى . فالنقد صاحب لغة التحديد والفصل ، لغة التجسيد ، وليس الإيحاء والتورية . فالنقد من مهامه الكشف عن دور التورية والإيحاء واللبس ، وفض الإشتباك الأسلوبى واللغوى والخيالى والمعنوى ... إلخ .. ، وبرشيد – هنا – ناقد – فيما وضع نفسه بنفسه فيه – وهو ليس مبدعاً – هنا – .. إذاً فوظيفته عند الإبداع غير وظيفة النقد حين يجلس على كرسى النقد .

هذا إلى جانب أن هذا النقد هو من قبيل النقد الإنطباعى بكل المقاييس ، لأنه ينسب كل عنصر نقده فى ذلك العرض المسرحى إلى إتجاهه هو الفنى ، وهو الاحتفالية ، ولا يعتبر نقده نقداً أيديولوچياً أو حتى نقد (دجماطيقى) لأنه لا ينسب كل عنصر إلى عقيدة موضوعية يعتقدها ، ، ولكنه ينسب عناصر العمل الفنى الذى بين يديه إلى شكل فنى يعتنقه . وهو بذلك ينأى عن الحيدة المنهجية التى هى عمود الناقد وعتاده .

نقد عبد الكريم برشيد لأساس إتجاهه الإحتفالى : (فقرة نقدية ٩) :

ومن الغريب بعد هذا كله أن ينقض عبد الكريم برشيد منهجه ذاك كله فى كتابة (حدود الكائن والممكن فى المسرح الإحتفالي) (٥٦) إذ يقول «نحن/الآن/هنا» «لاشيئ يسبق الفعل» ، » إن الأساس ليس هو تحقيق تصور قبلى » (٥٦) .

فإذا كان كتابة ذاك هو تصور «قبلى» للعملية المسرحية وإذ كان يرفض فى نصه أن يكون هناك تصور قبلى (أى مسبق) ففيما كان عناء هذا التنظير ، إلا يكون من قبيل (الجعجعة بلا طحن إن الإرتجال نفسه مسبوق بجهد شاق من الفنان المرتجل . والفن نظام ، والنظام ترتيب مسبق للكائن وترتيب مفترض للممكن والمتخيل . ولا شيئ يتم دون أساس نظرى . والعمل الفنى معايشة سابقة على عملية الإبداع وفى أثنائها ، وهى معايشة تتجدد فى حالة الإرتجال وفى حالات الإحتفال ، فلا إحتفال دون إعداد مسبق ، ولا إحتفالية فى التنظير ولكن فى الإبداع .

مصادر ومراجع الباب الأول
الفصل الأول

١ - نادر عمران **مسرحية رحلة حرحش** ، (عمان ، مسرح الفوانيس ، نص غير منشور ، عرضته فرقة مسرح الفوانيس فى الفترة من ١٩٨٥/٣/٢٧ حتى ١٩٨٥/٤/٦ على مسرح المركز الثقافى الملكى بمناسبة الإحتفال باليوم العالمى للمسرح .

٢ - راجع : د. مفيد حوامده ، وثائق المسرح الأردنى (٢) جـ (١) (أربد ، مركز الدراسات الأردنية ، جامعة اليرموك ، ١٩٨٦) ص ١٢٣ .

٣ - راجع : بيان مسرح الفوانيس **«البيان التأسيسى لمسرح الفوانيس»**(عمان ، مسرح الفوانيس فى ١٩٨٤/٣/٢٧)

٤ - راجع : برتولت بريشت ، **نظرية المسرح الملحمى** ، ترجمة د. جميل نصيف ، (بيروت عالم المعرف- ، د/ت)

٥ - وهذا يعد أسلوباً يستهدف خلق التبعيد بين الرسالة المعروضة وبين الجمهور (للتغريب) .

٦ - راجع بيتر بروك ، **المساحة الفارغة** ، ترجمة فاروق عبد القادر ، (القاهرة ، مؤسسة الهلال كتاب الهلال ، ١٩٨٦) .

٧ - راجع : أنتونان آرتو ، **المسرح وقرينه** ، ترجمة د. سامية أسعد ، (القاهرة ، دار النهضة العربية ١٩٧٣) ص ١٠٣ .

٨ - المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٣ .

٩ - لمصدر السابق نفسه ، ص ٩٧ .

١٠ - لمصدر السابق نفسه ، ص ٩٤ .

١١ - لمصدر السابق نفسه ، ص ١٠٦

١٢ - لمصدر السابق نفسه ، ص ٩٤ .

١٣ - بيان مسرح الفوانيس ، نفسه .

١٤ - نادر عمران ، رحلة حرحش ، نفسها ، الأفتتاحية .

١٥ - أنتونان أرتو ، نفسه ، ص ٩٧ .

١٦ - أنتونان أرتو نفسه ، ص ٩٥ .

١٧ - راجع : عبد الكريم برشيد ، **حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى** ، (الدار البيضاء ، دار الثقافة ، ١٩٨٥) ص ٨٩ .

١٨ - المصدر السابق ، نفسه ، ص ٧٦ .

١٩ - المصدر السابق ، نفسه ص ، وأنظر : محمد أديب السلاوى ، الاحتفالية البديل الممكن ، دراسة فى المسرح الاحتفالى (بغداد ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ١٩٨٣) وكذا د. أحمد سخسوخ "المسرح الاحتفالى " (مجلة القاهرة ع ١٠٧ / ١٥ / ٨ / ٩٠ ص ٨٧ .

٢٠ - راجع : د عبد الحميد يونس ، **معجم الفولكلور** ، ط ١ (لبنان ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٣) .

٢١ - راجع : كلود ليفى شتراوس ، **الأسطورة والمعنى** ، ت صبحى حديدى ، ط١ . (سورية ، اللاذقية ، دار الحوار ، ١٩٨٥)

٢٢ - راجع : فاروق خورشيد ، **السير الشعبية** ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة لكتاب ، سلسلة المكتبة الثقافية ٤٤١ ، ١٩٨٨)

٢٣ - عبد الكريم برشيد ، **المصدر السابق نفسه** ، ص ٢١٤ .

٢٤ - ألفريد فرج ، مسرحية : **سليمان الحلبى** ، (القاهرة ، كتاب الهلال ، مؤسسة الهلال ، ١٩٦٤) .

٢٥ - عبد الكريم برشيد ، نفسه ، والصفحة نفسها .

٢٦ - حوار مع الممثل : سعيد صالح ، **حول ظاهرة الخروج على النص** ، نشرته **جريدة الأيام الأسبوعية** ، الصادرة عن جامعة الاسكندرية فى / / ١٩٨٩ .

٢٧ - راجع : د. أحمد سخسوخ ، مرجع سبق الإشارة إليه .

- راجع : برشيد ، نفسه ، ص ٧٦ فى كلامه عن البناء فى مسرحيته (ابن الرومى) .

٢٨ - راجع : أحمد سخسوخ ، مرجع سبقت الإشارة إليه .

٢٩ - راجع : كاريو هنت ، **قاموس الشيوعية** ، ترجمة عمر الاسكندرى ، (القاهرة دار الكتاب المصري ، د / ت) ص ١٥٥ .

٣٠ - برشيد ، نفسه ، ص ٢١٤ .

٣١ - عبد الكريم برشيد ، " **سندريلا من الحكاية إلى المسرحية** " (**مجلة ابداع**) (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عدد يوليو ١٩٨٥) ، " **اطلالة علي مسرح الطفل فى الكويت** " " **سندريلا من الحكاية الي المسرحية** " (**دراسات في مسرح السيد حافظ**) جـ . / ٣ (القاهرة ، مكتبة مدبولى ١٩٨٨) ص ص ٢ - ١٩ .

٣٢ - نادر عمران ، رحلة حرحش ، نفسها ، ص ص ٤ - ٥ .

٣٣ - راجع د . يسري خميس ، مقدمت ترجمته لمسرحية بيتر فايس " ، **اضطهاد واغتيال مارا - صاد** ، (القاهرة ، سلسلة مسرحيات عالمية ، المؤسسة المصرية)

٣٤ - ناقد فنى ، " **مسرح فوانيس فى رحلة حرحش** " (**الحياة المسرحية**) العددان ٢٦ - ٢٧ (سوريا ، دمشق ، مجلة فصيلة تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد ، ١٩٨٦) ص ١٧٨ .

٣٥ - نفسه ، والصفحة نفسها .

٣٦ - عبد الكريم برشيـد ، **سندريلا من الحكاية إلى المسرحية** ، نفسه، ص ٦

٣٧ - راجع د . السعيد الورقى ، **تطور البناء الفنى فى أدب المسرح العربى المعاصر** ، (الاسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٠) ص ص ٢٤٦ - ٣٤٧ .

٣٨ - المرجع السابق، نفسه ، ص ٢٤٥ .

٣٩ - المرجع السابق ، نفسه ص ٣٤٧ .

٤٠ - برشيد نفسه ، **سندريلا** ... نفسه ، ص ٧ ، ص ١٥ .

٤١ - نفسه ، ص ٦

٤٢ - مهدي بندق ، مسرحية : ريم على الدم ، (الاسكندرية ، دار لوران)

٤٣ - مهدى بندق مسرحية : **ليلة زفاف الكترا** ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨) .

٤٤ - مهدى بندق مسرحية: **السلطانة هند**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)

٤٥ - مهدي بندق مسرحية : **غيلان الدمشقى أو قدر الله** ، (القاهرة ، الهيئة المصر ية العامة .

٤٦ - انظر : د. أنس داود ، **محاكمة المتنبى** ، مسرحية شعرية (الكويت ، مكتبة دار العروبة بالكويت ١٩٨٣)

٤٧ - برشيد ، نفسه ، ص ٦ .

٤٨ - برشيد ، نفسه والصفحة نفسها . غير أن سندريلا فى الحكاية لم تهرب ولكن الأمير هو الذى سعى إليها ، ونقلها - بعد جهد منه - من الفقر إلى القصر .

٤٩ - برشيد ، نفسه ، والصفحة نفسها .

٥٠ - برشيد نفسه ، والصفحة نفسها .

٥١ - آرتو ، سبق الإشارة إليه .

٥٢ - بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، سبق الإشارة إليه .

٥٣ - راجع ماكتبه د. محمد مندور ، أزمة المذاهب الأدبية وأزمة الإنسان في القرن العشرين " (الكاتب) ع السنة (المؤسسة المصرية العامة لتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٤) ص

٥٤ - برشيد نفسه .

٥٥ - المصدر السابق نفسه ، ص ١٦ .

٥٦ - برشيد ، حدود الكائن ، نفسه ، ص ٢١٨ .

الفصل الثانى

نون النسوة فى مسرح القسوة

نون النسوة في مسرح القسوة

ترتبط (نون النسوة) دائما بفعل صدر عن النساء فى صياغة الجملة العربية . وسواء أكانت النسوة فعلاً ظاهراً أم كن فاعلات غير ظاهرات ، فإن (نون النسوة) تكون مرتبطة بالفعل ارتباط مصير الرجل بالمرأة .

وكذلك ترتبط القسوة فى العديد من المسرحيات بالنسوة .. سواء ظهرن في الحدث المسرحى أم حذفن منه .

وتظهر قسوة المرأة بعنفوانها في مسرحية (سالومى) للكاتب الايرلندي أوسكار وايلد . و(سالومى) هي تلك الغانية الأورشليمية اليهودية التى طلبت رأس (يوحنا النبى الصارخ في البريّة والمعروف بيوحنا المعمدان من الناصرة بفلسطين أيام ملك اليهودية هيرودوت وهو الذى عمّد عيسي المسيح في نهر الأردن يوم ولد) ولقد سعت (سالومى) تلك الغانية اليهودية وراء طلب رأس النبى يوحنا في مقابل رقصها عارية أمام الملك اليهودى هيرودوت - زوج أمها - ويرجع سبب تلك القسوة ، وهذا الإنتقام الطاغى إلى تنديد يوحنا النبي بزواج هيرودوت ملك اليهود من زوجة أخيه وهي (هيروديا) أم سالومى الغانية الداعرة ، وتشهيره بهذا الزواج في الأسواق وفى البادية . من هنا شهر بلقب (الصارخ فى البرية) .

ويتحقق لسالومى الراقصة ماأرادت فى مقابل مابذلت فى عربها أمام ملك اليهودية ، ذلك العرى الذي كان مقابلاً لرأس النبي .

وفى ذلك كله تكمن قسوتها التى ترتبت عليها مقتلة عظيمة راح ضحيتها (النبي يوحنا) وكذلك (سالومى) نفسها التى ظلت تحتضن رأس النبى المقطوع والتي قدمت إليها وهى ترقص عارية أمام الملك وحاشيته وظلت تقبلها وهي تجهر بحبها ليوحنا النبى وتصيح (احبك يايوحنا) (لم تمكنّى منك حياً .. فها أنت ذا لى ميتاً) وهو ماأثار حفيظة ملك اليهودية (هيرودت) الذى أمر بقتلها .

ولقد تناول ذلك الحدث كاتبنا المسرحي (محمد سلماوي) الذي ظهرت عنده

(سالومى) معادلا للشريحة الإنفتاحية فى الطبقة الرأسمالية الحاكمة ، تلك الشريحة الطفيلية التي هى علي إستعداد لبيع عرضها وشرفها ووطنها فى سبيل مواصلتها لإستنزاف الغير . وهى فى سبيل ذلك تركز على عدوها الأول وهو (الناصرى) فى مسرحية محمد سلماوى وهو هنا رمز للناصرية فى مصر تلك التى صرخت فى البرية فى ستينات مصر بالقضاء على الفساد والإستغلال . وتكون (هيروديا الملكة وهيرودت الملك) هما المعادل الرمزى للطبقة الرأسمالية الحاكمة التى تعد سالومى الغانية المستغلة شريحة منها وإتجاه جديد للإستغلال . وتتمثل القسوة أيضاً مسلحة بالفكر السياسى المعاصر الذى يفهم خطواتها المرحلية وهدفها النهائى في قناع الكاتب المعاصر (سلماوى) نفسه وهذا ليس بغريب ، فمن يفهم (سالومى) أكثر من (سلماوي) وهو واحد من أصحاب الفكر الناصري في مصر !!

وتظهر القسوة – أيضاً – عند المرأة في مسرحية (ماكبث) لشكسبير . فهى التى تدفع بالطموحات المريضة لزوجها (ماكبث) تلك الطموحات التى تبدت له هواجسا على هيئة مخلوقات قبيحات ثلاث لهن أقوال هي السحر بعينه ، حيث جُسدن له أو جسدهن هو بخياله ، وحلم يقظته أشكالاً لهن أصوات أشبه بفحيح الحيّات تزخرفن له المستقبل ، وتتوقعن له الملك والسيادة . وما أن يقص ذلك الهاجس الذى تخيله أو تبدى له ورسخ في معتقده كما لو كان الحقيقة ما أن يقص ذلك فى خطاب أرسله من بعيد حيث كان يحارب جيشاً أو خارجين على الملك (دونكان) بوصفه قائد جيوش الملك ، ماأن أرسل خطابه ذاك عشية إنتصاره على أعداء الملك ، إلى زوجه ليخبرها بأمر هذه الرؤى النهارية التى رآها وسمعها من النسوة الساحرات – وهن هواجسه وطموحاته للوثب على العرش تلك الطموحات التي جسّدها بنفسه عبر خياله المريض (فى تفسير د. لطيفة الزيات – فيما كتبته فى مجلة المسرح المصرية تحت عنوان " ماكبث فى الترجمات المختلفة " فى العدد الرابع . شهر ابريل لعام ١٩٦٤ – ص ٢٥) .

ولئن بدت القسوة غير مبررة عند (ليدى ماكبث) مسرحية شكسبير ، حيث دفعت زوجه دفعاً لقتل الملك (دونكان) الذى كان ضيفاً عليه في قلعته تحية لنصره ومكافأة له

بعد إبلاغه بخلعه عليه ، ومنحه السيادة على أمارتين كانتا لأعدائه . هما (جلاقيس) و(كودور) .

فقد اتضحت مبررات (ليدى ماكبث) عند يوجين يونيسكو فى مسرحية (ماكبث) وهذا غريب .. إذ يرسم الكاتب العبثى مبررات القسوة عند (ليدى ماكبث) حيث كان حقدها على الملك (دونكان) هو الذى دفعها على حض زوجها (ماكبث) على قتله غيلة وهو ضيفهما ، كان حقدها بسبب قتل (دونكان) لزوجها الملك السابق (لدونكان) الذى استولى علي عرشه .

ولاشك أن هذا المبرر قد خفف من قسوة (ليدى ماكبث) عند يونيسكو عنه عند شكسبير ، حيث ظهرت ليدي ماكبث وحشاً مليئاً بالأحقاد والطموحات العاتية والجرأة المتناهية والقسوة الخالصة دون مبرر كافٍ أو منطقى .

وتظهر القسوة عند خادمتى چان چينيه) ذلك الكاتب الفرنسى الشهير بشذوذه والذى وصفه سارتر فيلسوف الوجودية في كتابه عنه (بالقديس) وهو ذو نزعة سيريالية - فوق الواقعية - حيث تقوم الخادمتان (سولانج وكلير) بلعبة تشخيص مواقف سيدة القصر مع كل منهما ، واسقاط موقفهما النفسي منها ومن سلوكها مع عشيقها ومع بائع اللبن ومع (كلير) حيث ترغمها على علاقة شاذة معها .

وتشرّحان حياتها وتنفثان أحقادهما علي تلك السيدة . وتبدأ اللعبة بأرتداء كل منهما لملابس السيدة وتشخيصها علي أن تشخيص كلير شقيقتها حالة تشخيص (سولانج) للسيدة وتنهض سولانج بتشخيص (كلير) حالة تشخيص (كلير) للسيدة . فالمحور هو السيدة فى غيابتها عن المنزل وهما يخططان لدس السم للسيدة فى الشراب . وهما يتبادلان دورها ويشخصانه بطريقة تجعلك تكره السيدة ، وهما يتبادلان حليها وحركاتها ، وينظران إلى الساعة خشية مجيئها وضبطها لهما متلبسين وحين تأتي السيدة تقدم كلير (الشاى) لها - كما هي العادة - ولاندري على وجه اليقين من التى شربت الشاى المسموم هل هى السيدة أم هى كلير خادمتها التى تربطها بها علاقة شاذة وتتعاطف معها أم ماذا ؟! وهكذا تنتهى المسرحية دون أن نتأكد من التى قتلت :

السيدة ؟ أم إحدي الخادمتين وهل هما خادمتان أم هما خادمان شاذان ؟ حيث يصور المؤلف علاقة شاذة بين إحدي الخادمتين مع سيدتها ، وهو أمر لاتطيقه الخادمة (كلير) نفسها .

وفي ذلك كله تكمن القسوة ، وهى قسوة شديدة تصيب المشاهد بتوتر شديد وبلذة ، وإثارة فى الوقت نفسه .

كما تظهر قسوة المرأة فى مسرحية (أجا ممنون) للكاتب المسرحى اليونانى (اسيخيلوس) حيث تدبر (كليتمنترا) زوجته لقتله ، عشية عودته منتصراً فى حرب طروادة بعد غياب تسع سنوات ، وذلك بالإشتراك مع عشيقها (ايجست) .

- وكذلك تظهر قسوة كلير زاخسيان في مسرحية (زيارة السيدة العجوز) لدورينمات حيث تنتقم من الرجال ومن البلدة كلها .

- وتظهر قسوة النسوة في مسرحية (مارا - صاد) التى كتبها المؤلف المسرحي التسجيلي الألمانى (بيتر فايس) عن حادثة اغتيال (مارا) أحد كبار قادة الثورة الفرنسية ، فى مصح عقلى فرنسى ، حيث يصور الفتاة القروية (شارلوت) التى تندس فى المصح العقلى وتتقرب من (مارا) ثم تغتاله بخنجر كانت قد أخفته فى ثيابها .

- وتتجلى قسوة (كليوباترا) فى مسرحية شكسبير (أنطونى وكليوباترا) بدءاً من مشهد اغتيابها لأنطونى ، وقد علمت أنه سيرحل سراً إلى روما وحتي لعبتها التى طعن أنطوني نفسه علي إثرها ، حيث سربت إليه بعد هزيمته نبأ قتلها لنفسها - كذباً - وإلي أن انتهت بها ألاعيبها القاسية إلي قتلها لنفسها بلدغة من ثعبان سام ، توكيداً بأن النهايات من جنس البدايات ، فإن القسوة مع الغير تنتهى دائماً بقسوة على النفس فلقد انتهى الأمر هكذا مع (سالومى) ومع (ليدى ماكبث) ومع (سولانج وكلير) خادمتي چان چينيه ، وعند كليوباترا في مسرحية شكسبير أو عند درايدن أو عند شوقى أو شو أو أحمد عتمان .. الخ ..

- وتتبدى القسوة على أشدها في مسرحية (الدنس) للكاتب المصرى المتوفى

(حسن أحمد حسن) حيث يعتدى الغزاة أو (الكفار) كما أسماهم ، على القرية ويغتصبون كل النساء في تلك القرية إلا فتاة كانت في الحقل . وعند عودة الفتاة البكر تلتف النسوة عليها بعد أن عرفن أنها لم تكن موجودة وقت الغزو ، ومن ثمّ لم تصب بأذى ، ولم يعتدِ عليها رجل ، وذلك يعقد النسوة العزم علي هتك عرض الفتاة وفض غشاء بكارتها ، حتي لاتصبح الوحيدة الشريفة بينيهن .

وربما كانت نصيحة شاعر كبير مثل المعري - من ألف عام أوأكثر نافعة في مثل هذا الموقف إذ يقول :

" ياذا الذي ليس له والد يمشي على الأرض ولا والده
إن جئت بلدة أهلها عـور فاغمض عينـــك الواحـدة "

- ومثلها قسوة (دليلة) فى مسرحية شوقي عبد الحكيم التى تحمل الاسم نفسه ، والمنشورة فى (مجلة المسرح - العدد الثامن والثلاثون السنة الرابعة - فبراير ١٩٦٧ - ص ٦٣ - ٦٨) حيث تغتصب (دليلة) الأورشليمية اليهودية (شمشون) أمام أهالى أورشليم المتخفين من وراء النوافذ والأبواب والستائر فى بيتها المنعزل ، وبتحريض منهم حتى تحصل لهم منه على سر قوته ، وعلي مكمن هذه القوة .

- والزّباء فى مسرحية محمود ديّاب (أرض لاتنبت الزهور) التى نشرت فى (مجلة المسرح) وفى (سلسلة اصدارات مجلة فصول عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (٣٣) مختارات فصول فى أول أكتوبر ١٩٨٦) تظهر القسوة فى أشد ماتكون ضراوة عند المرأة التى لها ثأر ، فحيث قتل (جذيمة الأبرص) أو (الوضاح) - كما يحب أن ينادى - والدها فخدعت (جذيمة) بحبها لها ورغبتها فى الزواج من قاتل أبيها بعد سبع سنوات من قتله . وهذه قسوة أرتبطت بثأر وبخديعة ، كما كانت قسوة (ليدى ماكبث) في مسرحية يونيسكو ، غير أن قسوة (الزّباء) ارتبطت بمواجهة وكشف ، على عكس قسوة (الليدى ماكبث) التى ارتبطت بخسة ، إذ طعنت من وراء الظهر .

- وهناك قسوة (ميديا) بطلة مسرحية يوريبيدس اليونانية التى قتلت طفليها انتقاماً من زوجها الذي هجرها .

- وهناك نوع من القسوة لدى النسوة ارتبط بالعامل الاقتصادى ارتباطاً مباشراً كما فى مسرحية برتولت بريشت (الأم شجاعة) التى فرحت بالحرب وانتفعت منها انتفاعاً كبيراً ظنت أنها سوف تفيد من استمرار الحرب . وسوف لاتصيبها الحرب بسوء من أى نوع ، ولذلك قست على ولديها فى مواصلة جر العربة المحملة بالبضائع - بديلاً عن الحصان أو البغل - من موقع إلى موقع آخر ، إلى أن يحبذ ولداها قسراً ، نتيجة لنقص فى الجنـود ، ويقتلان ، فتفرض على إبنتهـا الخرساء جر عربة البضائع معها ، حتى تقتل على يد الجنود عندما أرادت تنبيه أهل القرية الذين كانوا فى الغابة بأستخدام الطبلة إذ قرعتها في تتابع أدي إلى إنتباه أهل القرية للخطر .

فهذه المرأة القاسية (شجاعة) لاتحقق بقسوتها سوى فقدها لكل شيء ويدفع العامل الاقتصادي بطلة مسرحية برتولت بريشت التى كتبها لتصبح أول (باليه) يقوم على الحوار الملفوظ إلي جانب لغة الرقص وهى بعنوان (الوصايا السبع للبرجوازى الصغير) وتدور حول فتاتين أمريكيتين فقيرتين وقيامهما بجولة (نصب) في سبع ولايات أمريكية ، حيث اعتمدت البطلة على استخدام أنوثتها فى الإيقاع بالرجال الأغنياد عبر سبع ولايات أمريكية ، علي حين قامت الزخت الثانية بأدارة الرحلة وتوجيه أختها لكيفية ابتزاز الرجال البرجوازيين مع شيء من الرفق ، لأن على البرجوازى الصغير (المتطلع دائماً إلى الملكية) أن يكون نزيها فى إبتزازه ، رفيقاً فيه ، وتلك وصايا الأخت الكبرى التي تدير (رحلة البطلة البرجوازية الصغيرة نحو الملكية) لأختها البطلة المبتزة ، العارضة يعرضها والطامحة إلى تحقيق الملكية . وما كان ذلك إلاّ نوعاً من الإدارة الناجحة التى عليها - حرصاً على تحقيق ماتريد - أن تحد من جموحها وقسوتها في تجريد الضحية من كل شيء . ولئن أتخذ الجنس وسيلة لتحقيق الإستحواذ المادي إلاّ أن الهدف من القسوة هو هدف اقتصادي إذ أن الجنس والقسوة كانا وسيلتين لتحقيق الملكية أو الإستحواذ المتنامي . وكل ماتحاوله الأخت الكبرى

مديرة الرحلة ، هو تنظيم عملية الإستحواذ وإبطاء سرعة نموه حرصاً على البقاء علي هذه الحال ، أطول فترة ممكنة لأن فى الصعود السريع هبوط سريع أيضاً .

وكذلك كانت (جونريل) و(ريجان) إبنتا (الملك لير) في مسرحية شكسبير . قاسيتين قسوة مضطردة في سبيل الاستحواذ علي السلطة والاقطاعيات والمملكة مع أن "لير" قد كان صاحب وجهة نظر خاصة بالملكية وتوزيعها على الابناء قبل الموت ولكن الجحود والقسوة أشد تأثيراً من النظر والفكر .

- وهناك نسوة اتصفن بالقسوة مع أن القسوة غير ظاهرة بشكل مباشر فى سلوكهن .. مثل (جرترود) والدة (هملت) فى مسرحية شكسبير ، فكل العنف الذى جري في المسرحية قد كان بسبب خيانتها لزوجها مع أخيه ، فلولا ذلك ماقتل الأخ (عم هاملت) أخاه والد هاملت ، ولولاها من وقعت كل هذه القسوة من زوجها الملك ضد ابنها (هاملت) أو ضد (لايرتيس) وضد نفسه ، بعد ذلك .

مسرح القسوة بين النظرية والتطبيق :

ارتبطت نظرية مسرح القسوة بالمخرج المسرحى الفرنسي أنتونان آرتو الذي يترجمه البعض (أنتونين آرتو) ويترجمه البعض (أنتونين آرتود) ، ويدعو آرتو إلي ابداع لغة مسرحية جديدة تعتمد على الجسد بإمكاناته الحركية وعلي اللغة المرئية أكثر من اللغة المسموعة ، حيث فقدت اللغة اللفظية معناها وقيمتها عنده ، وعند الكثيرين . وهو ماعبّر عنه في أربع خطابات أرسلها إلى بعض أصدقائه . وهى تلك التى جمعت ضمن كتابه الموسوم بـ (المسرح وقرينه) ذلك الكتاب الذى نشرته (دار النهضة العربية وقرينه بالقاهرة بترجمة د. سامية أسعد عام ١٩٧٣).

وتعتمد نظرية المسرح عند آرتو على الجو الطقسى والشعوذة والسحر والإحتفال والبخور والشموع والعنف ، والنزوع إلى التحطيم للتطهر من الكبت ، ويظهر التحطيم على العرائس التى يستخدمها هذا المسرح وفى سلوك (الأراجوز) كما في ثلاثية ألفريد جارى (أوبو ..) وهو الكاتب الأثير عند أنتونان آرتو حيث أنشأ مسرحاً باسم (الفريد جارى) وقام بإدارته بعد خروجه من المصح العقلى الذي خرج بعده بنظريته فى مسرح القسوة التى ينحو فيها نحو تحقيق التطهير ليس علي طريقة التخلص من عاطفتي الشفقة والخوف ولكن بالتخلص من الكبت ، وهو أمر كثيراً مانلاحظه فى مرحلة سنية مبكرة عند الأطفال إذ ينحون نحو تحطيم اللعبة أو العروسة ، حيث تكون عنده بمثابة رفيق خيالي معادل لشخص ما يمثل القسوة في حياته - قد يكون أباه أو أخاه أو أخته - لذلك يحطمه تخلصاً من كبته منه . ولربما كانت لغة مسرح القسوة شبيهة بلغة الطفل ، حيث هى لغة الجسد عند الطفل وهى لغة الجسد فى مسرح القسوة أيضاً غير أن لغة الجسد الطفلية تلقائية .

ولاشك أن كثيراً من تلك العناصر موجودة في المسرحيات السابقة التى اتخذت منها أمثلة علي القسوة عند النسوة .

الجنس والحراك التاريخى و ..

القسوة فى ثلاث مسرحيات مصرية

تتصل مسرحية (دليلة) لشوقي عبد الحكيم اتصالاً وثيقاً من حيث عناصره الفنية بمسرح القسوة ، وكذلك تتصل عناصر مسرحية (الدنس) لحسن أحمد حسن بذلك المسرح ، كما تتصل عناصر مسرحية محمود دياب (أرض لاتنبت الزهور) بنظرية مسرح القسوة فـ (دليلة) فى المسرحية الأولى ماهي إلا دمية يحركها قومها (الشعب اليهودي) لتحطيم عدوهم الخارق (شمشون) الذي هو دمية أيضاً بشكل المعادل الرمزى للقوة الغاشمة أو لآلة الحرب العربية . والشعب اليهودى الذى يتمثل فى الرجال (١) والرجال (٢) في هذه المسرحية ماهم إلاّ عرائس أيضاً حيث يحركهم خوفهم وكبتهم من آلة الحرب العربية المتمثلة فى شمشون أو (الرجل) فى المسرحية . من هنا يسعون إلي تحطيم آلة الحرب ، تلك القوة الغاشمة بأستخدام الجنس وهو وإن كان وسيلة يهودية تاريخية إلا أنها تشكل جوهر نظرية فرويد فى الحراك الإجتماعى والتحريك التاريخى إذ يرى أن الجنس هو المحرك للتاريخ وذلك على عكس مايراه المثاليون من حركة التاريخ بجذب غيبى من الأمام - مسبقاً - ومايراه الماديون من أن حركة التاريخ بدفع تراكمات الإنسانية وتجاربها من الخلف ومايراه الجدليون الماديون من تفاعل المتناقضات الذى يخلق صراعا طبقياً يؤدى إلى التغيير وحركة التاريخ .

لغة الصور بديلاً عن لغة الكلمات :

ويرشد توجيه الإفتتاحية فى مسرحية (دليلة) إلى قيام هذا التوجيه القائم على الصور والحركة مقام الإفتتاحية أو التقدمة الدرامية الحوارية :

«المكان عبارة عن بهو بيت قديم فسيح . مزين برسوم حائطية لنساء نحيفات عاريات . يضربن بالدفوف . هنا وهناك شموع . وأيقونات . وتماثيل .

والجدران مزينة بمرايا ملونة بألوان صريحة زاهية .

فى منتصف المسرح إلى اليمين . سرير قديم كبير »

« إلى الخلف أبواب كثيرة متراصة الواحدة إلى جانب الأخرى فى شبه نصف دائرة «بانوراما» المسرح .

تعلوها عند السقف طبقات ملونة .

مع حركة فتح الستار ، نرى «دليلة» ممددة على شبه «شازلونج» فى فستان شفاف فاضح .

تفتح الأبواب بشكل سريع متعاقب وكذلك الطبقات العليا ، يدخل من الأبواب رجال ملثمون يحيطون بمخدع دليلة ، التى تبدو شبه ثابتة فى مكانها متوقعة ما سوف يحدث ..

من أعلى تطل رؤوس .

وتوحى هذه الإرشادات دون أى حوار بجو الأسرار والتآمر والغموض والخطر والقلق والجنس والتجسس أو التلصص .

والأسرار توحى بها الدفوف والشموع والأيقونات والتماثيل والرسوم العارية والتآمر تشى به المرايا والخطر يتمثل فى الأبواب المتراصة دائرياً وكذلك الطبقات العلوية الملونة .

والجنس كامن فى صورة دليلة بملابسها الشفافة والنساء العاريات فى الصور الجدارية والقلق منشؤه فتح الأبواب بشكل سريع ومتعاقب وكذلك فتح الطبقات . فهذه الصورة الحركية تترجم معنى المشهد .

ولو نظرنا فى بعض الإرشادرات الخاصة بمسرحية مصرية ثانية تستند إلى عناصر القسوة تبعاً للحدث الذى تتناوله وهى مسرحية محمود دياب (أرض لا تنبت الزهور) فلسوف نجد لغة الصور فى مفتتح المسرحية تعطينا الإنطباع الموحى بالأحداث .

« جانب من أبهاء قصر الزبّاء » ، وقد جرد عمداً من الأثاث لا نرى سوى أعمدة مجردة وسلم مجرى محدود الدرجات يؤدى إلى الجناح الخاص بالملكة الزبّاء .. وعلى الجدار فى صدارة المسرح علقت صورة كبيرة للملك عمر بن الظرب أبى الملكة ، ملامح

وجهه تدل على طيبة ولكنها تفصح عن حزن عميق » .

« المكان خال ، بارد وقاتم » (مسرحية أرض لا تنبت الزهور ص ١١ - الفصل الأول . الإفتتاحية)

طقوس القسوة فى المسرح :

ولأن المسرح فى نظرية القسوة مسرح طقس أو هو يتوسل بالطقس الدينى أو شبه الدينى والذى غالباً ما يكون مبتكراً فإن العنصر الطقسى فى المسرحيات الثلاث (الدنس) و (أرض لا تنبت الزهور) و (دليلة) عنصر فيه من الإبتكار أو الإبتداع ما تظن أنه غريب عن الطقوس التى نعرفها فى تراثنا الشعبى والدينى ، ففيه من التراث مظهره وفيه من الإبتداع ما يخصه يعبر عن الموقف الطقسى الخاص بالحدث نفسه فى كل مسرحية على حده .

ففى مسرحية (الدنس) تشكل النسوة حلقة حول الفتاة البكر التى تسلبنهافرحتها حين تفضضن بكارتها ، فهى هنا ضحية وفى ذلك يكمن الشكل الظاهرى الحركى للمغزى والهدف ويكن الشكل الظاهرى التحريكى فى حلقة الإلتفاف حول الضحية . تلك مظاهر تتكرر من حيث شكلها التحريكى فى الريف ، حيث التجمع النسائى لجناز أو لزار أو لذبيحة تذبح أو للفرجة على بضاعة معروضة بوساطة بائع جائل .

وتدورمسرحية دليلة فى جو طقس حيث الشموع والتلصص والجنس وصور صراع العقل والمكر مع القوة الغاشمة .

وفى مسرحية (أرض لا تنبت الزهور) تتكرر المظاهر الطقسية التى تبدو تقليدية ولكنها جديدة كل الجدة فى مكانها من الحدث فى هذه المسرحية .

(الزباء تفك عقدة شعرها ، لينفرط على كتفيها وظهرها .. فتنكته بيديها فى غل ، وتتجمد على السلم وعيناها على المدخل) .

(يدخل عدد من الجند المسلحين ، فيصطفون على جانبى المدخل) (المسرحية نفسها ص ٣٣)

ولا جديد فى فك إمرأة لعقدة شعرها لينفرط على كتفيها وظهرها ولاجديد فى كونها تنكنه فى غل، ولا جديد فى تصنمها على السلم : فلقد فعلت مثل ذلك الاف النسوة الحزينات ولقد فعلته (ميديا) البطلة المسرحية الإغريقية فى مسرحية (يوريبدس) قبل قتلها لطفليها ثم لزوجها الذى تزوج من غيرها ؛ ولكن الجديد هو أن تفعل ذلك عروس فى لحظة دخول عريسها إليها . هذا غريب وهو طقس لأنه يعبر عن رغبة للعروس الغريبة فى اظهار تلك اللحظة بمظهر لم يحدث من قبل .

فالشكل الإحتفالى التقليدى فى إستقبال الملوك أو حتى فى الأفراح قائم فى دخول الجنود وإصطفافهم مسلحين على جانبى المدخل . والغرابة تكمن فى إزدواج الصورة الإحتفالية فهو بوصفه ملكاً يقام له طقس الإستقبال الملكى بأصطفاف الجنود مسلحين فى المدخل ، ولكنه بوصفه عريس لا يقام له إستقبال إحتفالى يناسبه ولكنه إحتفال طقسى يناسب العروس ، لأنها لا تعد نفسها عروساً بأية صورة .

لذلك فهى تصنع صورة إحتفالية تناسب مشاعرها نحو ذلك العريس . ولما كان ذلك الإحتفال وفق رغبتها الجامحة للإنتقام منه لأنها تستقبله رسمياً إستقبال الملوك وتستقبله إنسانياً إستقابل المجرمين القتلة ، إستقبالاً لا يليق بالأنذال ولذلك فهى تعد لهذا الموقف الإحتفالى الخاص عدتها حيث تخلع التاج وتعطيه لشقيقتها :

«الزباء » : (دافعة زبيبة إلى السلم الحجرى) إذهبى يا زبيبة .. لا تنتظرى .. أنا لا أحب لك أن ترى هذا الرجل ، أو ترينى الليلة .. إنصرفى من بابى ، أو إختبئ فى فراشى ، ولكن لا تبقى فى هذا المذبح » (المسرحية نفسها ص ٣٢) .

«الزباء : (هاتفة تخلع تاجها من راسها) خذى هذا التاج معك .. فأنا لن ألقاه ملكة (وتلحق بزبيبة على السلم فتناولها التاج) وخذى هذا .. وتنزع عباءتها الملكية فتلقيها بين يديها) أحس بأن جنيّة ترقص تحت جلدى

إن العروس تتزين وتضع تاجاً من الورود ، لتبدو أميرة ، فإذا بالملكة تخلع تاجها وتلقى عباءتها فهل يناسب ذلك تلك اللحظة . نعم تناسبها فقط ، لأنها هنا ليست عروساً وليست ملكة بل إمرأة ، وإمرأة منتقمة ولدت لتنتقم كما تقول هى بنفسها :

« يوم أن قتل أبونا . أدركت أنى لم أولد ولداً أو بنتاً .. إنما ولدت منتقمة هو هدف لحياتى أنجزه .. أن أنتقم » (المسرحية نفسها ص ٣٢)

ولما كان ذلك لا يناسب الإحتفال التقليدى لمثل هذه المناسبة (إستقبال ملك) وإستقبال العريس لذلك فقد أصبح إحتفالاً لايخص أحدا سواها ففرحتها كلها لا تتحقق إلا على تلك الصورة القاسية المريرة والشريرة من جهة نظر الناس أجمعين والخيرة من جهة نظرها هى فقط لأنها تعد للتخلص من شرير نذل باعترافه هو نفسه : « الغدر من طباع الأنذال وقد كنت نذلاً (المسرحية نفسها ص ٣٩)

ولا شك أن صوراً من الطقوس تختبئ فى مشاهد هذا النص كإختباء (اللحم فى المرق) فدخول العجائز قبل قتل جذيمة شبيه بدخول فرقة إعدام ملك فاسد فاسق

«الزباء : (صارخة فى رجالها) ادخلوا العجائز .. (وتمر برهة صمت وعينا الزباء على المدخل وتظهر أربع من النسوة العجائز . حاملات فيما بينهن طستين نحاسيين كبيرين .. ويتقدمن فى خطى كئيبة إلى جذيمة فى صمت) (المسرحية نفسها ص ص ٤٨-٤٩)

(النسوة يرحن ذراعى جذيمة على الطستين)

جذيمة : (دون أية مقاومة) مالك بذراعى يا امرأة .. اتركى ذراعى

٠(لا يقوى جذيمة على أن يسحب ذراعه . وتنحنى العجائز عليه فيحطنه بأجسادهن)

القسوة تلد القسوة : ولأن كل فعل يلد رد فعل فإن القسوة بوصفها فعلاً تلد قسوة فهذه (زينب الزبّاء) إمرأة قاسية غاية ما تكون القسوة لأن دافعها الإنتقام فإن قسوتها تؤدى بها إلى القسوة بنفسها قبل أن تقسو على عدوها تقسو على أختها وعلى حبيبها وقائد جيوشها (زبداى) .

«الزبّاء : لو تركت هذا الرجل فلسوف يقتلني كرهى وإزدرائى لنفسى

زبيبة : عذبيه كيفما شئت .. وجهى إليه كل ما استطعت من إهانات دمرى

كرامته وكبرياء » ، ثم اتركيه يمضى إلى دياره .. ولتجعليه يعود إليها سيراً على الأقدام .. ولكن لا تقتليه ، أوقفى أنهار الدم .. فلقد غصت الأرض بيننا وبين الحيرة بما شربت من دم » .

الزبّاء : لقد دارت عجلة اللعبة .. وما عاد بمقدورى أن أوقفها .. خرج الأمر من يدى يا زبيبة فعودى أنت إلى بيتك .. ودعينى أقم لهوى .. (نفسها ص ص ٣٠-٣١)

وتظهر آثار تحملها لقسوتها بعد قتلها لجذيمة بتلك الطريقة الطقسية حيث قطعت العجايز شراينيه)

الزبّاء : (وهى أقرب إلى البكاء) لماذا طاوعنى الأبله واندفع إلىّ .. كنت ألعب فلماذا لم ينتبه .. (نفسها ص ٥٠)

ولا شك أن (الزبّاء) كانت تدرك ذلك وتعيه فهى تحمل عبء العرش والمملكة لأنها إمرأة وتحمل عبء الثأر وهى المرأة :

« .. عرش الملك لا يحمل إمرأة يا زبيبة .. وإنما على المرأة أن تحمله .. إننى أحمل عرشى فوق رأسى وما أفظعه من حمل» (المسرحية نفسها ص ٨٠)

الحركة الآلية للشخصيات :

ولو نظرنا إلى الشخصيات وجدناها تتحرك حركة شبه عرائسية فكلها مدفوعة برغبة)الزبّاء) التى تحرك (زبداى) قائد جيوشها وتحرك زبيبة أختها :

«زبيبة : (وهى ترقى على صدر الزبّاء فى ضعف) أختى .. زينب .. إننى خائفة ..

الزبّاء : أنت لم تعودى صغيرة لتخافى ..

زبيبة : هى الأحلام يا زينب .. نفس الأحلام المفزعة التى تلازمني فى نومى .. الأرض الموحلة والرؤوس المنفصلة التى تتكلم .. والسيقان التي تمشى بغير أجساد » (نفسها ص ٣٠-٣١)

«الزبّاء : كيف أتيت :

زبيبة : متسللة من السرداب الى أقمته بين قصرى وقصرك وكذلك (جذيمة) يتحرك وفق إرداتها رغماً عنه ولذلك فهو عندما يظهر فى قصرها حيث تستقبله على الهيئة التى وصفها المشهد الإفتتاحى « يخطو خطوه ويتوقف . لقد أصبح على بينة من الخدعة وهو مستسلم لمصدره » :

«جذيمة : أنت هى إذن .. التى إنتهكت شرفى » (المسرحية ص ٣٤)

والزبّاء نفسها تتحرك حركة تابعة لدافع الإنتقام الذى سيطر عليها ، وهى تلعب لعبة التحطيم تخلصاً من الكبت .

« لقد نجحت لعبتى .. وما أذكاها من لعبة . هى لعبة حقيرة ولا ضمير لها ولكنها ذكية »

وهى لكى تفعل ذلك لابد وأن تكون بلا ضمير ولا أخلاق وهو ما واجهها به جذيمة قبل ذبحها له :

« أنا وأنت نقف على أرض واحدة .. وهى أرض بلا أخلاق » (نفسها ص ٣٩)

لذلك يحركها الخوف بعد تخلصها من الإنتقام المكبوت :

«إننى أعيش كما يتحتم على أن أعيش .. أصنع السراديب تحت الأرض مهيأة لهروبى أبنى الدهاليز السرية ، أفتش عن اقوى أنواع السموم .. واقيم الأجراس للإنذار ، أفعل كل ما يجب أن يفعله ملك مذعور .. هذه هى حياتى التى بات علىّ أن أحياها » (نفسها ص ٨٠-٨١)

إنها فى حالة حرب .. وهى ليست إمرأة بل هى دولة قد تكون أو الدول العربية وقد تكون دولة اسرائيل فالشخصيات تحمل بذرة النمو الإنسانى بكل أبعادها كما أنها رموز وصفات لذلك فهى تتحرك حركة آلية .

مصادر ومراجع الفصل الثانى

١- محمد سلماوى مسرحية **سالومى** .

٢ - شكسبير مسرحية **ماكبث** .

٣ - د. لطيفة الزيات : ماكبث فى الترجمات المختلفة - **مجلة المسرح** العدد الرابع أبريل سنة ١٩٦٤ .

٤ - دورينمات مسرحية **زيارة السيدة العجوز** .

٥ - اسيخيلوس مسرحية **اجما ممنون** .

٦ - بيترتايس مارا - صاد .

٧ - شكسبير **أنطونى وكليوباتره** .

٨ - حسن أحمد حسن **الهرنس** .

٩ - شوقى عبد الحكيم **دليلة** .

١٠ - محمود دياب **أرض لاتنبت الزهور** .

١١ - برتولت بريشت **الأم شجاعة** .

الفصل الثالث

المعارضات المسرحية

المعارضات المسرحية

عرفت المعارضات الأدبية منذ قديم الزمان ، خاصة فى مجال الشعر وفى العصر الحديث عارض (محمود سامى البارودى) بعض قصائد «المتنبى» وعارض «أحمد شوقى» عدداً من كبار الشعراء منهم شاعر الأندلس الوزير «ابن زيدون» وعارض «صفى الدين الحلى» .

وفى مجال المسرح نشأت المعارضات المسرحية - أيضاً - وإن لم يلتفت أحد من الباحثين إلى تلك الظاهرة فى المسرح .

وهذه الدراسة دعوة للباحثين المسرحيين للوقوف المنهجى عند ظاهرة المعارضات فى مجال المسرح . ويكفى أن أشير إلى أن مسرحية (أوديب) لسوفوكليس قد كتبت ما يربو على تسعين مرة بتناول إبداعى جديد مختلف من مؤلف إلى مؤلف آخر ، وان (الكترا) قد عولجت دراميا عدة مرات فى عصور مختلفة وفى بلدان متعددة وفى لغات متفرقة شأنها شأن (أوديب) .

ولكى يصبح القول فى تلك الظاهرة الفنية منهجياً أجد من المحتم التعرض لمفهوم المعارضات الأدبية والفنية وأشكالها ودورها وأسبابها وخصائصها .

أولاً : مفهوم المعارضة : يعرف د. مجدى وهبة فى (معجم المصطلحات الأدبية) (١)

المعارضة بأنها (إعادة التعبير) Parataxis وParataxis

١ - التعبير عن المعنى بألفاظ مختلفة بغية التوضيح مع المحافظة عادة على الطول الأصلى للنص المعاد سبكه .

٢ - فى الآداب الغربية : قد يطلق هذا المصطلح على قطع من العهد القديم أو الحديث تنظم شعراً مع المحافظة على معناها الأصلى .

٣ - إعادة سبك النص بالتفسير والإسهاب

مصطفى حمام لمعلقة عمرو بن كلثوم (القرن السادس الميلادى) ومطلع المعلقة :

ألا هُبِّى بصحنك فاصبحينا ولاتبقى خمور الأندرينا

ومطلع المحاكاة الساخرة :

ألا غورى بوشك فارقينا ولاتبقى العزال فترجعينا " (٣)

رابعاً : خصائص المعارضة : ونخلص مما تقدم إلي أن المعارضة هى إتخاذ موقف فكرى معارض لموقف فكري سابق عليه : وأن المعارضة لإبداع أدبى أو فنى تكون بإبداع جديد أنطلق من الإبداع الأصلى وتعارض معه كلياً أو جزئياً .

- كما نخلص إلى أن المعارضة الأدبية أو الفنية لاتكتسب مسماها .

مالم تكن مقصودة قصداً . والقصد لايكون دون فهم تام واستيعاب كامل للعمل الأدبى أو الفنى موضع المعارضة .. أى أن المعارضة تستند فى الأساس إلى أصل أدبى أو فنى سابق .

- إن المعارضة الأدبية أو الفنية تنشأ عن تعارض فكري بين المعارض (وهو المبدع الثاني المفكر فى إبداع مبدع سابق عليه) وبين المبدع الأول . وأن المعارضة موقف فكرى أو موقف نفسى . وفيها القاء للضوء علي الإبداع الأول .

- إن العمل الفنى - موضوع المعارضة - لابد أن يكون قيمة إبداعية مؤثرة .

أشكال المعارضة :

وفى مادة السلب ، الإثبات عن طريق النفى " يعرض - دون أن يباشر ذلك عن قصد - للمعارضة ، حيث يعرض لمصطلح . Negation

١ - " السلب : عمل ذهنى قوامه رفض قضية أو فكرة " السلب رفع النسبة الوجودية بين شيئين " وفى الرأى الغالب الإيجاب سابق على السلب " فى رأى ابن سينا فى (النجاة) .

٢ - " الإثبات عن طريق النفى : أن ينفي المتكلم عن نفسه نية الإستمرار في

الكلام ثم يستمر فيه ، وهذه إحدي أساليب الخطابة ، وفي الوصف عامة تجد النفي أحياناً يلعب دور الإثبات بأن يوصف الموضوع بإنكار نقيصة أو مغايرة ، مثال ذلك قوله تعالي " لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا " فقد أثبتت الوحدانية بنفي التعدد " (٢)

ففيما عرض د. مجدي وهبة لمادة السلب Negation تمثيل للمعارضة إذ تكون سلباً أو ايجاباً يؤدى مصطلح "السلب" إلى التنويع عندما يكون جزئياً ، ويؤدي في مصطلح (الإثبات عن طريق النفى) إلى الاقتباس والتمثيل لنفى الموضوع وهو ماقال به ابن سينا فى (النجاة).

ثالثاً : دور المعارضة :

وإذ يأتى تعريف المعارضة – ضمناً – فى مادة : المحاكاة التهكمية : « المحاكاة التهكمية » : Paromology و Paromologia

إنما يتحدد دور المعارضة فى العمل الأدبى والفنى ، حيث يؤدى الشكل الجديد إلى تهكم من الشكل القديم .

١ – إعادة أداء فنى أو أدبى جاد بطريقة ساخرة مثيرة للضحك والدعابة

٢ – محاكاة نص أدبى أو أثر فني أو سمات مميزة لشخصية معروفة ، بحيث تراعي خصائص الأسلوب الأصلى أو مميزات هذه الشخصية ، ويكون ذلك بقصد الاضحاك ، لا لما به من تهكم وسخرية وإنما لبراعة مافيه من تقليد . مثال ذلك فى الأدب العربى تقليد المرحوم سواء بالإيجاب أم بالسلب ، فى الشكل أو فى المضمون ، أو فى كليهما كلاً أو جزءاً .

– تستند المعارضة الأدبية والفنية إلى الشكل الفنى للأصل المتعارض معه ، بمعنى أن المعارضة تكون من جنس الأصل المتعارض معه أى أن العمل الإبداعى المعارض لإبداع سابق عليه يكون شعراً على شكل قصيدة إذا كان الأصل الإبداعى الأول كذلك . أو شعراً مسرحياً إذا كان الأصل المتعارض معه كذلك (كما هي الحال عند صلاح عبد الصبو حين عارض مسرحية شوقى الشعرية (مجنون ليلى) بمسرحية شعرية بأسلوب شعر

التفعيلة عنوانها (ليلى والمجنون) ولاتصح المعارضة فى الشكل إلا علي هذا الأساس .

- أما المعارضة لفكرة أو لموقف (للموضوع) فهي تصح إذا صورت بأى شكل أدبى أو فنى ، فيصبح أن يعارض مبدع اتجاهاً سياسياً أو اتجاهاً دينياً أو اجتماعياً بوسيلته الأدبية أو الفنية .

ويمكن تقسيم المعارضات المسرحية إلى عدة أنواع أو أشكال :

أشكال المعارضات المسرحية

وقد تكون المعارضة لفكرة أو لأسلوب أو لشخصية

أولاً : المعارضات المسرحية فى الفكرة :

مثل فكرة السادة والعبيد فى مسرحية (جزيرة العبيد) لماريڤو (٤) وفكرة السادة والعبيد فى مسرحية (الفرافير) ليوسف إدريس (٥) والفكرة نفسها فى مسرحية ألفريد فرج (على جناح التبريزى وتابعه قفه) (٦) وفى (السيد بونتيلا وتابعه ماتى) (٧) ومثل فكرة الفوارق الطبقية أو المنابع الطبقية فى معالجات (الكترا) عند اسيخليوس وسوفوكليس ويوريبيدس وجيردو وأونيل وسارتر ومهدى بندق .

أو معالجات عدد من الشعراء وكتاب المسرح والفلاسفة لفكرة الرحلة إلى العالم الآخر .. فلقد عالجها هوميروس فى «الأوديسيا» وكذلك عالجها أفلاطون على شكل معارضة حوارية فى شكل رحلة للعالم الآخر من خلال (محاورات فيدون) حيث جمع محاورات سقراط التى جمعها تلميذه بعد إعدامه وكذلك عارض ارستوفانيس فكرة الحساب والثواب فى رحلة للعالم الآخر (هاديس) فى مسرحيته الساخرة (الضفادع) (٨) وعالجها الكاتب المسرحى دوكوبرا فى (كرنڤال الأشباح) (٩) وبرتولت بريشت فى مسرحية (محاكمة لوكوللوس) (١٠) ويوسف إدريس فى مسرحية (الجنس الثالث) (١١) ويوسف عزالدين عيسى فى مسرحية (غرفة بلا نوافذ) (١٢) وسارتر فى (الأبواب المغلقة) أو (الجحيم) وفى مجال الملاحم عالجها ابن شهيد الأندلسى فى (التوابع والزوابع) ودانتى الليجرى فى (الكوميديا الإلهية) والمعرى فى (رسالة

الغفران) كما عارضها مسرحياً أروين شو فى مسرحية (ثورة الموتى) (١٢) التى عارضها سعد الدين وهبه فى (السبع سواقى) .

ثانياً : المعارضات المسرحية فى الشخصية :

وقد تكون المعارضة لشخصية مسرحية مثلما فعل أحمد شوقى فى مسرحية (مصرع كليوباترا) حيث عارض مسرحيتى شكسبير (أنطونى وكليوباترا) و (كليوباترا) لدرايدن أو مثلما فعل صلاح عبد الصبور فى مسرحية (ليلى والمجنون) (١٣) حيث عارض شخصية (ليلى) التراثية بشخصية (ليلى) العصرية مستند إلى مسرحية أحمد شوقى (مجنون ليلى) (١٤) وما فعله يوچين يونيسكو حيث كتب مسرحيته (مكبث) معارضاً (ماكبث) شكسبير . أو مهدى بندق فى معارضته لـ (ميديا) يوربيدس بمسرحية (ريم على الدم) أو محمد سلماوى لاوسكار وايلد فى (سالومى) .

ثالثاً : المعارضات المسرحية فى المنهج :

وهو ما فعله برتولت فى معارضة (كوريولانوس) لشكسبير بمسرحية كتبها وف منهجه الملحمى وأسماها (كوريولان) وما فعله ان أنوى حيث عارض ت.س. اليوت فى مسرحية (جريمة قتل فى الكتدرائية) بمسرحية (بيكيت أو شرف الله) أو حيث عارض سوفوكليس فى مسرحية (انتيجون) . وكذلك (هنرى الرابع) التى عارض فيها بيرانديللو شكسبير . فالفرق بين التصويرين للشخصية التاريخية مختلف والمنظور مغاير ويظهر فى تلك المعارضات تغاير بين المعالجة الكلاسيكية للشخصية التراثية وبين المعالجة العصرية الدرامية أو الملحمية لها .

رابعاً : معارضات المسرحية التراچيدية
بمسرحية كوميدية

حيث عالج المسرح المصرى مسرحية (روميو وچوليت) لشكسبير بمسرحية من النوع الكوميدى (چوليو وروميت) أو حيث عالج فريدريش دورنيمات أسطورة هرقل معالجة كوميدية هى (هرقل فى الزريبة) وحيث عارض ألفريد جارى الشخصيات

التراجيدية الملكية عند شكسبير معارضة كوميدية فى ثلاثيته (أوبو) .

خلاصة :

وأخلص مما تقدم إلى أن المعارضة الأدبية موجوده فى المسرحية كما كانت موجودة فى الأنواع الأدبية الأخرى شعراً كانت أم نثراً . وأن المعارضة هى وقفة إعجاب أولى بالعمل الأدبى أو الفنى ثم هى وقفة تحليلية تأملية ونقدية بعد ذلك عند المبدع المفكر وأن المسألة لا تخلو من إختيار له شروطه الذاتية وشروطه الموضوعية وأن المعارض يجد فى نفسه رغبة فى التحدى لإثبات قدرات ذاتية أو لوضع إضافة أو أكثر - إضافة جديدة - أو رؤية جديدة . وأن هناك أوجه تشابه أو عناصر متشابهه بين العمل الأصلى والعمل المعارض . وهناك عناصر إختلاف . كما أخلص إلى أن مواطن الإختلاف قد تكون فى الإبداع - الأسلوب والتناول - أو فى الفكر أو فيهما معاً .

مهدى بندق .. والمعارضة المسرحية
فى المسرح العربى

مفهوم المعارضة الأدبية :

ليست المعارضة فى المجال السياسى فقط ، ولكن المعارضة تكون فى الأدب أيضاً. فلقد عارض الشعراء منذ القدم بعضهم بعضاً وهو أمر معروف ؛ ففى العصر الحديث عارض البارودى شعر المتنبى وعارض شوقى بعده ابن زيدون فى نونيته المشهورة ، كما عارض غيره .

وفى المسرح عارض الكتاب منذ القدم بعضهم البعض ، وإذا كانت المعارضة فى السياسة هى تبنّى الرأى الآخر فى قضية من القضايا السياسية أو الإقتصادية أو الإجتماعية التى تمس جوهر الوطن ، أو تلك التى يرى المعارض أنها تنال من حرية المواطن ؛ فإن المعارضة الأدبية ليست نوعاً من التبنى لرأى آخر مغاير ، لذلك الرأى الذى يستفاد من تلقى العمل الأدبى ، أو هى ليست بالضرورة كذلك . فقد ينطلق الأديب أو الشاعر أو الفنان من فكرة معارضة للفكرة التى إنبنى عليها العمل الأصلى، الذى يعارضه ، مع إنتهاجه للشكل الأدبى أو النهج الفنى الذى تأسس عليه العمل الأصلى الذى يعارضه . فنونية «شوقى» التى يعارض فيها «نونية» ابن زيدون تلتزم شكل القصيدة التقليدية ، وتلتزم بالقافية والروى ذاتهما .

وهى من حيث المغزى تربط ما جرى فى مصر وقت كتابتها بما جرى فى الأندلس على عصر ابن زيدون ، عصر الإنقسامات وإنشطار الدولة الأموية الأندلسية إلى إمارات ضعيفة ؛ بفعل الأطماع لدى الأمراء ، والأحقاد لدى الفرنجة وهو نفسه ما حدث لأمة العرب الحديثة فمنذ تقسيم الدولة العباسية فى نهاية عصرها الثانى وحتى الآن وتجرى الإنقسامات على وطننا العربى وما كان ذلك سوى بفعل الأطماع فى الداخل وبفعل التفكير الفردى والذاتى مع أطماع الحاقدين وأصحاب المصلحة فى تفتيت العالم العربى - ولا شك أن حرب الخليج العربى - العراق إيران ، العراق الكويت ، العراق أمريكا والحلفاء خير دليل على ما نرمى إليه .

- المعارضة المسرحية فى الموضوع -

وقد تكون المعارضة المسرحية فى الموضوع أيضاً . ففكرة العالم الآخر بثوابه وعقابه أو الرحلة إلى العالم الآخر فكرة عرفها الأدب منذ نعومة أظافره . فضفادع ارستوفانيس وهى زيارة العالم الآخر ، وهى نوع من المعارضة لمحاورة (فيدون) لأفلاطون . و«توابع» ابن شهيد الأندلسى و«زوابعه» معارضة للفكرة نفسها من زاوية أخرى ، و«غفران» المعرى فى رسالته معارضة لفكرة العالم الآخر أيضاً ، وإن كان مصدرها قصة الإسراء والمعراج القرآنية . وكذلك تعارض الكوميديا الآلهية لدانتى فكرة العالم الآخر .

وهكذا لم يتوقف فكر الأدباء عن إستلهام فكرة الخلود ومعاضتها فقد عارض فكرة العالم الآخر عدد من الكتاب أصحاب الرأى مثل سارتر فى مسرحية «الجحيم» وبريشت فى مسرحية «محاكمة لوكولوس» ويوسف إدريس فى «الجنس الثالث» وموريس دى كوبرا فى «كرنڤال الأشباح» وأروين شو فى «ثورة الموتى» والمررايس فى «الاله الحاسبة» ويوسف عز الدين عيسى فى «غرفة بلا نوافذ» وسعد الدين وهبه فى «السبع سواقى» ولا شك أن كل واحد من هؤلاء المفكرين المسرحيين قد أراد من معالجة إستنباط مغزى آخر مختلف يعكس وجهة نظره الذاتية وإن إتخذ موضوع العالم الآخر إطاراً يغلف به وجهة نظره تلك .

ولقد عارض «سوفوكليس» «اسخيلوس» وعارضهما «يوربيديس» فى تناول (الكترا) و(أورست) و «أجاممنون» و«كلتيمنسترا» وعارضهم فى المسرح الأدبى الحديث «چان چيرودو» الكاتب الفرنسى الشهير بمسرحية «اليكترا» وكذلك فعل يوچين أونيل فى فى مسرحية «الحداد يليق بالكترا» وفى المسرح المعاصر يعارض مهدى بندق الجميع بمسرحية الشعرية «ليلة زفاف الكترا» ، و «أوديب» عارضها ما يزيد عن تسعين كاتباً فيهم «سينيكا» بعد سوفوكليس وأندريه جيد وچان كوكتو فى (آلتة الجهنمية) وتوفيق الحكيم وبالكثير وعلى سالم الذى حولها إلى كوميديا .

الدافع إلى المعارضة الأدبية :

على أن المعارضة الأدبية فيما يبدو لى - وإن كانت تصدر عن إعجاب بالعمل الأصلى وليس عن كره له : فهى لا تظهر إلا حينما يصطدم الأديب أو الشاعر أو الفنان بموقف، أو برأى أو قضية لها ما يماثلها فى التاريخ البعيد أو القريب فى إطار من التناول الأدبى أو الفنى . وهذا معناه أن الذى يتصدى للمعارضة يجب أن يكون قوى الحجة وعريض الثقافة وخصب الخيال وجدلى الفكر . فالمعارضة ليست ميداناً لكلاب ضالة تنبح هنا وهناك وتتوقف عندما يلقى لها عابر سبيل «عظمة» ولكن المعارضة مسئولية ، لأنها دعوة إحلال الأفضل محل الأدنى - فيما ترى - أو هكذا يجب أن تكون .

فماذا عند مهدى بندق أفضل مما عند كتاب اليونان الكبار : (اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوريبدس) حتى يعارضهم مرة بـ (الكترا) . فى (ليلة زفافها) المعاصر ومرة ثانية فى (ميديا) التى تسبح فى بركة من دماء أهلها ، وماذا عنده فى «غيط العنب» أفضل مماهو عند لوركا فى «زفافه الدامى» على أنه من الإنصاف وضع السؤال على نحوه الصحيح . ماذا عندنا الآن مما كان عند اليونان وعصر كتابة العظماء ؟ وماذا عندنا مما كان لوركا فى عصر كتابته لرائعته (عرس الدم) مما دعا أحد شعرائنا المثقفين أصحاب المواقف المبدئية إلى أن ينوب عنا كعادة الطليعة فى كل مجال من مجالات الحياة الإجتماعية والإرهاصات الحضارية فيتصدى لتلك القضايا بالعرض والتقييم فالتقويم فى النهاية وللإجابة عن هذا التساؤل نحتاج إلى وقفة نستقرئ فيها أهم التحولات الإجتماعية فى تاريخ مصر الحديثة والمعاصرة بل فى عالمنا العربى .

- مهدى بندق وأسلوب المعارضة المسرحية -

لقد مرت مصر قبل الإحتلال الإنجليزى لها فى عام ١٨٨٢ بإرهاصات إجتماعية، لعل أهمها الثورة العرابية التى حاولت أن تفسح مكاناً صغيراً للمواطن المصرى ، لكى يضع قدمه على تراب أرضه وهكذا كانت (غيط العنب ٨٠) مسرحية تتعرض للقضية

الوطنية وللقضية السياسية وللقضية الإقتصادية فى عصر تهديدها بوساطة الحاكم اللا وطنى وبوساطة الجاليات الأجنبية فى مصر وبوساطة الأسطول الإنجليزى» قبيل إستعمارها فى أى ١٨٨٠ .

فهى مسرحية تتعرض لقضية الدفاع عن الأرض والعرض ولقد كانت مسرحية «لوركا» : (عرس الدم) كذلك وقفة الصراع بين حتمية الدفاع عن العرض أو الحفاظ على الأرض والدفاع عن الأرض عند «لوركا» فى (عرسه الدموى) بنبذ فكرة الثأر فالثأر سلسلة لا تنتهى وهى طريق قصير لضياع ملكية الأرض .

ولكن الدفاع عن الأرض عند مهدى بندق هو دفاع عن إستقلال البلد كلها بنبذ التدخل الأجنبى . وشتّان بين الصراع هنا والصراع عند «لوركا» فقد تحولت القضية عند مهدى بندق إلى قضية سياسية على حين ظلت قضية لوركا هى الإنسان نفسه ؛ فهو لكى يحافظ على أرضه ؛ يجب أن يظل على قيد الحياة . وهو لكى يبقى على قيد الحياة لا بد له أن ينبذ (الثأر) غير أن مفهوم «الشرف» أو «العرض» هو الذى يتحكم فى فعل الإنسان فى منطقة الجنوب أو (الصعيد الأسبانى) أو غير الأسبانى . لذلك فإن المرأة عند «لوركا» فى (زفافه الدامى) هى محرك الصراع ، وهى الفاعل الإجتماعى والتاريخى ؛ لأن التغيير الإجتماعى بعدمية الحيازة حيازة الأرض وحيازة المرأة قد حدث نتيجة لتحريكها هى للصراع بين رجلين عدوين عداوة تاريخية وهما (خطيبها وحبيبها) .

فإذا كانت المرأة عند "لوركا" هي امرأة من لحم ودم ، فإن المرأة عند «مهدى بندق » هى الوطن نفسه – خاصة فى مسرحيته : (غيط العنب ٨٠ ، ريم على الدم) .

وإذا كانت المرأة عند «لوركا» هي محرك الصراع وهى الفاعل الإجتماعي والتاريخي للتغيير ، فإن المرأة عند مهدى بندق هى كذلك أيضاً ، ولكن ليس بوصفها امرأة ولكن بوصفها «فكرة » أو اتجاها فكرياً فشخصية (هند) فى مسرحية (السلطانة هند) هى الفاعل التاريخى للتغيير ، ولكنها تجسيد لفكرة الصهيونية منذ

القدم إذ تجسد دور اليهود فى أحداث الإنقسامات والصراعات فى أى مكان يتمكنون منه ، إذ يحركون الحكام مثل قطع الشطرنج .

وكذلك كانت «ألكترا» محركة للصراع ، وهى الفاعل التاريخي للتغيير فى مجتمع الحدث المسرحى . ولكنها كانت أيضاً تعبيراً عن (فكرة الإشتراكية) أو التوازن الإجتماعي العادل .

وإذا كانت مصر فى الستينات من هذا القرن قد مرت من حيث نظامها السياسى والإجتماعى والإقتصادى بتجربة : (رأسمالية الدولة) تلك التى حاولت أن ترتقى إلي الدولة الاشتراكية عن طريق خلق نوع من التحالف بين نماذج من الطبقات فيما عرف بـ (الاتحاد الاشتراكى العربى) وكان عدد من الكتاب قد عارضوا ذلك التوجه فيما كتبوا أو أبدعوا بما لايغرى الحاكم بدمائهم ، فإن «مهدى بندق» قد تقنع خلف قصة تزويج «ألكترا» قسراً من فلاح ؛ فعارضها بصياغة شعرية فى رؤية معاصرة ترفض فكرة التزاوج بين الطبقات .

ولاشك أن معارضة مهدى بندق لمسرحية «ألكترا» الأغريقية ليست إلا معارضة لتوجه سياسى واجتماعى مصرى معاصر ، معارضة سياسية بأسلوب المسرح وجدت لفرط ثقافتها وجدلية فكرها فى (ألكترا الأغريق) موضوعاً شبيهاً بالموضوع المعاصر الذى يرفضه .

وحيث تحارب دولة ما أبناءها وتمزقهم فإن أقرب صور التعبير عن ذلك هو موضوع مسرحية (ميديا) تلك التى أبدعها الكاتب المسرحى الأغريقى يوريبدس . لذلك ليس أمر غريب أن يلجأ الشاعر مهدي بندق إلى حكاية «ميديا» مع أبيها ومع أخيها ثم حكايتها مع زوجها الذى خانت من أجله الأب والأخ وتنكرت لوطنها فخانها وتزوج بأخرى فقطعت ولديها إرباً . ولاشك أن العالم العربى قد شهد تمزيقاً لأوصاله . فالدولة بوصفها جزءاً من أمة معاصرة تتنصل لشقيقاتها وتقطع أواصر الدم بينها وبين أبنائها . وهذا معناه فى لغة السياسة عدمية القضية الديمقراطية وعدمية القضية الإجتماعية .

فإذا كانت (غيط العنب) تصويراً للصراع من أجل القضية الوطنية وكانت (ليلة زفاف ألكترا) تصويراً للصراع من أجل القضية الإجتماعية والسياسية أيضاً أى القضية الديمقراطية كما كانت (ميديا) تصويراً للسلوك الفردى والذاتى واللاديمقراطى وكانت (السلطانة هند) تصويراً للدور التاريخى الخفى لليهود ضد العرب وهى تتمحور حول القضية الوطنية أما (غيلان الدمشقى) فهى تصوير للصراع علي السلطة وهى تتمحور حول المسألة الديمقراطية وهكذا فإن مسرح مهدي بندق من حيث الشكل قد قام علي المعارضات من حيث شكله وقام على موضوعين أو قضيتين رئيسيتين هما : القضية الوطنية والقضية السياسية لذلك فهو مسرح سياسي الهدف ويتجه اتجاهاً معارضاً من حيث الموضوع ومن حيث الشكل .

مصادر ومراجع الفصل الثالث

١ - د. مجدى وهبه ، معجم مصطلحات الأدب ، (لبنان ، بيروت ، مكتبة لبنان سنة ١٩٧٠) .P ٣٨٣ .

٢ - د. مجدى وهبه ، المصدر نفسه P.386

٣ - د. مجدى وهبه ، نفسه P.345

٤ - ماريفو ، جزيرة العبيد ، نشرت بمجلة المسرح المصرية ١٩٦٤ .

٥ - يوسف ادريس (الفرافير) المسرحية تصدر عن مجلة المسرح المصرية ١٩٦٤ - عن التليفزيون العربى بالقاهرة .

٦ - ألفريد فرج ، على جناح التبريزى وتابعه قفه (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، مسرحيات عربية) .

٧ - برقولت . بريشت ، السيد بونتيلا وتابعه مالى ، سلسلة مسرحيات عالمية القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة .

٨ - أرستوفانيس ، الضفادع ، ترجمة د. لويس عوض (القاهرة ، دار المعارف بمصر) ٩ - موريس دوكوبرا ، كرنفال الأشباح ، (القاهرة ، سلسلة ، روائع المسرح العالمى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف) .

١٠ - برتولت بريشت ، محاكمة لوكوللوس ، ترجمة د. عبد الغفار مكاوى (القاهرة ، سلسلة مسرحيات عالمية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف)

١١ - يوسف أدريس ، الجنس الثالث ، (القاهرة ، عالم الكتب ، دار نهضة مصر)

١٢ - يوسف عز الدين عيسى ، تريد الحياة ومسرحيات أخرى ، (القاهرة، دار المعارف بمصر ١٩٨٥) من ص ٨٣ - ص ١١٥ .

١٣ - صلاح عبد الصبور ، ليلى والمجنون ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

١٤ - أحمد شوقى ، مجنون ليلى ، (القاهرة ، مكتبة الأداب بدرب الجماميز (/ت) كذلك الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الباب الثانى
مصادر الموضوع المسرحى

حركة الفكر .. وفكر الحركة في المسرح

إن قيمة الكلمة ماثلة فى التحرك نحو معناها الذى أختصها به شعب من الشعوب ، وإنتدبها للوفاء بمقتضاه ومن ثم تحقيقه ، تماماً كما تكون قيمة نقطة الماء فى التجمع مع نقاط أخرى لتعطى تجمع الماء معنى الرواء والحياه ، والكلمة فى المسرح تتحرك نحو الفعل ، أى نحو الدراما .

إذاً فالكلمة حين تتحرك تعطينا المعني ، والمعني عندما تتحرك تعطينا الأفكار التى عندما تتحرك تعطينا للمواقف تلك التي عندما تتحرك تعطينا الصدام ، الذى ينتج بدوره تجدداً فى الحياه : وهذا هو معنى الدراما . تنمي الفعل ورده فى حيز زماني ومكاني .

والأفكار فى المسرح تتضح بالأساليب الكلامية أو الحركية أو بهما معاً .. فيما نسمع أو نري أو فيما نحس .. والأفكار تظهر بعد تمام عمليات الكلام أو الحركة سمعاً أو رؤية ، كما تظهر عن طريق الإحساس قبل وجود عمليات كلامية أو حركية مباشرة تخصها ، بمعنى أنه توجد فكرة لدي الكاتب ، أو لعله يحفظها فى المسرحية أو فى المقال أو فى السيناريو أو فى القصة أو اللوحة أو فى المقطوعة الموسيقية .. إلخ .

وهناك العديد من الكتاب الذين حركوا فكراً ثبت وشكل معتقداً لديهم بغية التأثير به ، إذ أن قيمة الفكر فى نشره ، ومن هؤلاء يبرز (برشت) وسارتر فى «الذباب وفى الجحيم» والحكم فى السلطان الحائر ورحلة إلى الغد والأيدي الناعمة وأهل الكهف وصلاة الملائكة وزلفريد فرج فى (الزير سالم وسليمان الحلبى وجواز على ورقة طلاق وعلي جناح التبريزى) ومحمود دياب فى (أرض لاتنبت الزهور ورسول من قرية تميره وأهل الكهف ٨٠) وفوزى فهمى فى (لعبة السلطان) ويوسف أدريس فى (جمهورية فرحات والفرافير والجنس الثالث والمخططين) وقد ظهر فكر الحركة فى مسرحية مهدى بندق (ليلة الزفاف ألكترا) كما ظهرت فيها حركة الفكر .

ويبدو أن كتاب المسرح السكندرى ينطلقون في كتاباتهم المسرحية من الفكرة ، فالفكرة تسبق الصياغة الدرامية وتقودها . فهذا يوسف عز الدين عيسى ينطلق فى كتاباته الإبداعية المسرحية من فكرة مسبقة ، وكذلك يفعل الشاعر المسرحى مهدى بندق ويفعل ذلك أيضاً السيد حافظ وممدوح العربى حتى أحدث كتاب المسرح فى الإسكندرية (عصام أبو سيف) ينطلق في كتابة مسرحياته من فكرة مسبقة يحققها تحقيقاً درامياً عن طريق الشخصيات والأحداث .

الفصل الأول
مصادر النص فى المسرح السكندرى

مصادر النص فى المسرح السكندري

شكلت الأسطورة عند كتاب المسرح القديم من الفراعنة واليونانيين والرومان مصدراً أساسياً لإنتاجاتهم الإبداعية فى المسرح وشكلت الأحداث التاريخية مصدراً أساسياً لكتاب المسرح فى عصر النهضة وخاصة تلك الأحداث التى اتسمت بالعظمة نتيجة لعظمة البطل الذى حركها أو كان محوراً لها . (١) ، (٢) ، (٣) ، (٤)

أما العصور الحديثة فقد شغلت كتاب المسرح فيها بمصادر اجتماعية ، تبعاً لتغير النظرة إلى طبيعة العلاقات وحركة التطور التاريخى والوقوف عند فلسفة فهم للعوامل الاقتصادية المحركة لها - عند الماديين - (٩) ، (١٠) - أو للعوامل المثالية الدينية عند غيرهم (١١) أو الإرتكان إلى القول بدور الفرد الزعيم فى عصر ما فى تحريك عجلة التاريخ (١٢). وهكذا تنوعت مصادر النص المسرحى عند الكتاب فيما بين الأسطورة والتاريخ والمجتمع . غير أن هناك كتاباً بالمسرح ولغير المسرح قد تعرضوا لمصادر أسطورية ومزجوها بمصادر إجتماعية (١٣)، (١٤)، (١٥)، (١٦) وهناك من أفاد من المصادر التاريخية فأسقطها علي عصره ومجتمعه فجمع بين مصدرين أحدهما تاريخى أو أسطوري يتخذ تكئة للوثوب على المجتمع المعاصر (١٧) ، (١٨) ،(١٩) ، (٢٠) . ومن هؤلاء (ألفريد فرج (١٧) ومحمود دياب (١٨) وتوفيق الحكيم (١٩) وأحمد شوقى (٢٠) وعزيز أباظة (٢١) ويسرى الجندى (٢٢) وأبو العلا السلامونى (٢٣) وسعد الله ونوس (٢٤) وصلاح عبد الصبور (٢٥) وعبد الرحمن الشرقاوى (٢٦) ونعمان عاشور (٢٧) وغيرهم) غير أن هناك كتاباً آخرين قد وَشّحوا كتاباتهم المسرحية بوشاح تراثى شعبى ومنهم (رأفت الدويرى)(٢٨) و(محمد الفيل) (٢٩) ومن الأردن هنا - الشيخ فى (زريف الطرل) (٣٠) وفي سوريا سعد الله ونوس فى (الملك هو الملك) (٣١) ، وفي الإسكندرية وجدنا كتاباً مسرحيين ينهلون من هذه المصادر التى ذكرتها ، ليس من حيث مادة الفكرة الأساسية والحكاية ذات الطبيعة الدرامية فقط ، ولكن مصادرالحوار فى مسرحياتهم - غالباً ماتنبع من مصادر بيئة الشخصية المتكلمة بها تعبيراً عن ذاتها أو

عن غيرها في الموقف الدرامى . وكذلك تحمل لغة الحوار - غالباً - مصادر فكر الشخصية فالعامل يتكلم بلغة العمال وبفكرهم وبطريقتهم وينفعل لما ينفعلون له فى حدود الإطار العام لطبقته ، هذا إلى جانب المصادر الذاتية للتعبير ، تلك التى تميز شخصية عامل عن شخصية عامل آخر شريك له فى نفس الحدث المسرحى ولربما وضح ذلك فى مسرحية كتبها د. ممدوح العربى بعنوان (البصاصين) (٣١) إسقاطاً على تجربة (تحالف قوى الشعب العامل) في مصر التى عرفتها الحركة السياسية والإجتماعية في مصر خلال الستينات ومع أن لغة الحوار عند الشخصيات فى هذه المسرحية غير مطابقة لما شرحته إلا أن مصادر الفكر عند الشخصيات مطابقة لبيئتها ومصادر السلوك مطابقة لحالتها الاجتماعية والجسمية .

وعلى الرغم من ذلك كله إلا أنها غير قابلة للعرض في زمن كتابتها لطبيعة الحجم الرقابي ، وهى غير قابلة للعرض الآن لعدم مطابقتها لأهتمامات المجتمع المصرى في وقتنا الحاضر الذى فقدت فيه النعرة الخطابية رنينها . إلى جانب عدم صلاحية النهر الخطابى والمنبرى في الفن المسرحى .

مسرح يوسف عز الدين عيسى (٣)
بين الفعل والتذييل والتظليل

التظليل عنصر فني لصيق بالفن التشكيلي .. فهو جزء أصيل من حرفة الرسام إذ يشكل عن طريق مقابلته بعنصر الضوء حالة التوازن في اللوحة . والتظليل يكون بلون مغاير ، غالباً مايكون أكثر كثافة من اللون أو أكثر قتامة . وقد يكون بدرجة لونية أقل من درجة اللون المستخدم فى الإضاءة وقد يأتى التظليل بتهيئة الفنان للنسب فى لوحته بحيث يوحي لقارىء اللوحة بالظل فكأنه يراه كما يرى الضوء - تماماً - وهو يترجم التكوين اللونى ترجمة جمالية .

والتظليل قائم في موسيقى إذ نسمع خطين متوازيين يحمل كل منهما لحناً قائما بذاته . ولكن إصدارهما يتم في زمن واحد أى أنهما يسمعان معاً دون أن يطمس أحدهما وجود الآخر في الأذن وهو مايعرف عند المؤلفين الموسيقين (باللحن البولوفونى أى الذى يجمع بين لحنين متعارضين فبوحدة زمنية والمسرح يستعين بوحدة التظليل .

إذ أن التظليل عنصر قائم في فنون الرواية وفي فنون الإستماع ، وهو لصيق فى فنون السمع من حيث زمن الإصدار للصوت الرئيسى فللتظليل أصوات رئيسية مضادة من مصدرين مختلفين فى إتجاه سمعي واحد وفى زمن واحد يجمعهما ليحققا معاً أثراً جمالياً فورياً واحداً .

ولكن التظليل المرئى لايدرك فى زمن واحد . لأن الناظر إلي التكوين الرئيسى لاينظر فى اللحظة ذاتها إلى التكوين الترديدى أوالظلى و الرئيسي المضاد في نفس اللوحة أو في نفس المنظر ولكن نظره ينتقل مستكشفاً كالغريب عن المكان أولاً .. ثم هو ينتقل تنقل المطمئن إلي التكوين ثم إنه يتباطأ فى نقل عينيه بين التكوينيين في تأمل تتحقق له بعده الأثر الجمالى في اللوحة أو الجمالي ثم المعنوى في التكوين المسرحي أو السينمائى .

كذلك التظليل فى الجمل المقروءة يتخذ نفس الخطوات التى يستخدمها التظليل فى الصورة المرئية ذات الظلال . لأن القارئ لا يقرأ جملتين فى زمن واحد .

والتظليل فى عمل أدبى سواء أكان مقروءاً أم معروضاً بالتجسيد المسرحى أو عبر وسيط سينمائى أو تليفزيونى هو وليد الفكر وهو مهمة صعبة ومركبة ، ولا يقدر عليها غير المفكر أو أديب مفكر . وهى كذلك فى العمل الفنى .

وفى أدبنا المسرحى يبرز إسم د. يوسف عز الدين عيسى مفكراً أديباً فى كل ما يكتب .

واعترف بكل تواضع أننى لم أكن قد وضعت قياساً فكرياً أو فرضاً منهجياً قبل أن أقرأ له مجموعة مسرحياته التى صدرت من دار المعارف بعنوان (نريد الحياة) (١) ومسرحيات أخرى . ولم أكن قد قرأت حولها دراسات أو مقال نقدى . واعترف أيضاً أننى من حيث دراساتى النقدية أو الأدبية أو الفنية من حيث طرح فرض على عادة الأكاديميين ، ولم أتعود البدء بالكليات لأنها لا تصلح فى دراسة الفنون وبخاصة فى المسرح ، ولكنى عادة أبدأ بالجزئيات لأنها من صميم المنهج التحليلى وهو المنهج الأنفع فى دراسة المسرح وهو هام للكاتب المسرحى قبل أن يكتب مسرحية حيث يساعده فى كشف جوانب الوسط البيئي والإجتماعى بكل أبعاده مما يشكل نبعاً نابضاً بالمعرفة المطلوبة فى تكوين (الخبرة) وهى الركيزة الرئيسية التى ينبنى على وجودها القدرة على (الإختيار) فلا إختيار بلا خبرة . والتحليل سابق على عمل المخرج أيضاً ، فبدون تحليله لمادة النص وشكله وتعبيره لما أمكنه تحديد مستويات الصراع ومستويات اللغة ومستويات الأحداث ومناط التركيز والإهتمام المطلوب تكيدها ومواطن الضعف المطلوب تغطيتها أو زخرفتها .

والتحليل سابق على عمل الممثل حتى يعايش كل أبعاد الدور بقوتها وضعفها ليؤكد العظمة والجمال ويغطى القبح والهزال . والتحليل يشكل العمود الفقرى للناقد ، فبدونه لا يجوز أن يحمل رخصة النقد .

والتظليل في الشخصية أو في الحوار وفي الحدث لا ينهض دون مبدع محلل .

واعترف بكل تواضع أنني لن ألتفت إلى دور التظليل وأهميته إلا بعد أن لاحظت دوره في مسرحيات يوسف عز الدين عيسى .

ففي مسرحية (زوار) حيث يضبط (العجوز) في داخل منزل المنعزل (طفلاً) غريباً

«العجوز : من أنت

الطفل : أنا ؟

العجوز : من أنت . وهل يوجد غيرك هنا ؟

الطفل : ألا تعرفني ؟!

العجوز : كلا ، لا أعرفك . ما اسمك ؟!

الطفل : وهل يهمك أن تعرف اسمي ؟

العجوز : طبعاً يهمني أن أعرف من أنت

الطفل : الاسم لا يدل على شئ . قد أكون تعيساً ويكون اسمي سعيداً وقد أكون غبياً وأكون اسمي ذكي وقد أكون دميماً ويكون اسمي جميل . الأسماء لا تدل على شيء

العجوز : وما الذي ألقى بك هنا في منزلي وهو كما ترى منزل منعزل إخترته بعيداً عن الضوضاء والفضوليين ؟

الطفل : أنا الذي ألقيت بنفسي » .

(مسرحية زوار سنة ١٩٨٥ ص ١١٩)

وموضع الشاهد في الجمل التي تحتها خط في ما اقتبسته - هنا - من حوارها فلو أعدت ترتيب الحوار بالتركيز على ما يطور الصراع لتخلصت من التذبيل

والتظليل فما وجه الضرر ؟! هل سيضر ذلك الحذف بالحدث الدرامى ؟!

(الطفل : هل يهمك أن تعرف اسمى ؟

العجوز : طبعاً يهمنى أن أعرف من أنت

الطفل : الإسم لا يدل على شيئ

العجوز : وما الذى ألقى بك هنا فى منزلى

الطفل : أنا الذى ألقيت بنفسى)

والحوار بهذا الشكل يركز على الفعل والفعل هنا يتمثل فى دهشة العجوز من وجود طفل غريب فى حجرة مكتبه ورد الفعل يتمثل فى محاولة الطفل مضاعفة هذه الدهشة ، وليس إزالتها . لأن مضاعفة الدهشة من شأنها إعاقة الصراع وهو الأساس والجوهر فى الدراما .

مصادر النص المسرحى عند كتاب المسرح السكندرى (٣)

(الأنا) و (السيد) .. وكبرياء التفاهة (١) ،(٢)

أنا - هنا - لست أنا على وجه التحديد ، ولكن المقصود كل «أنا» فى هذه الدنيا وهى ليست شخصاً بعينه وإنما هى كل واحدة على شاكلة «هى» التى تشارك «الأنا» أو تشاركها «الأنا» فى السيادة على الهواء مما يضخم من حجم «الأنا» وال «هى» بحيث يستحيلا إلى «سيد» وهذا يجعل «الأنا» وال «هى» و «السيد» الذى هو .. هما يعيشون فى جزيرة منعزلة هى «بلاد اللا معنى» يعيشون بكبرياء التفاهة حيث لا كبرياء «للأنا» لأنها أصبحت فى عزلة تامة ولا معنى لأن تتكبر .

لا أدرى كيف تسلل عنوان مسرحية الكاتب السكندرى (السيد حافظ) الأولى التى نشرت له حينما هجر إسمه وأسمى نفسه «اوزوريس» - لا أدرى كيف تسلل عنوانها إلى ذهنى .

والسيد حافظ فنان منفعل وفاعل دائماً وعطاؤه لا تحده حدود وكذلك إنفعاله الفنى والذاتى فإنك أبداً ملاقيه فى حالة فن ، وهو يتكلم وهو يجلس وهو قريب وهو بعيد مما يتسحيل معه أن تقف عند معنى محدد وواضح .

ونصوص مسرحياته تتميز بالصعوبة البالغة على الفهم على الأقل بالنسبة لى - فلقد أجهدت نفسى فى محاولات فهمها فلم أفهم فهى مسرحيات متقبلة تقلب المرأة التى طلق والدها أمها ولها سبع أخوات على «شفا حفرة من العبس » مما يدفع بالأم إلى التخلص منهن واحدة فواحدة ، الأمر الذى تجد معه كل بنت منهن أنها أسلمت لأول رجل صادفها فأشار لها إشارة عارضة وتقلب مسرحياته منبعه إنفراط عقد أحداثها ولربما ساعدت عنوانين مسرحياته على هذا الفهم الذى تلخصه عنوانين هذه المسرحيات .

«الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء» و «كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى» و

«ستة فى معتقل» و «حكاية مدينة الزعفران» (١) «وظهور إختفاء أبى ذر الغفارى» فكلها مسرحيات لم أستطيع فهمها ولربما كان ذلك مطابقاً للفكرة التى تنادى بأن الفن لا يفهم ولكنه يحس ربما لذلك فعندها تحمست للكتابة عن مسرحياته وجدتني أحاول على طريقة الباحثين أن أفترض فرضاً فى نص منها أو فيها جميعاً بشكل يميز فيه لوناً فلم أفلح على الرغم من أن فروضى كانت مثيرة ولقد حاولت أن أبحث أولاً عن البعد الواحدى فى التاريخ فى مسرحه حيث لا يتم التعبير الإجتماعى أو النقلة التاريخية للمجتمع إلا عن طريق حركة فرد زعيم هو بمثابة المحرك للمرحلة التاريخية - وفق نظر المؤرخ المثالى - ولكنى لم أفلح - ذلك لأن الحركة فى مسرحياته غير موجودة ولكن الفقر الدرامى هنا وهناك هو السيد أو السائد .

وحاولت أن أقف عند مصادر مسرحه ولربما أفلحت بالكاد فى وقفتى عند مسرحيته «حكاية عند المطيع الفلاح» التى أخذت عنواناً آخر على الغلاف نفسه «ممنوع أن تبكى ممنوع أن تضحك» ولا أعرف لماذا لأن عنواناً بهذا الشكل لا تحتاج بعد قراءته إلى أن تقرأ النص نفسه لأنك عرفت من العنوان كل شيئ ولكن الدارس فقط هو الذى يغامر فيقرأ تثبيتاً للمنهج العلمى ولما قرأتها مرة بعد الأخرى وجدتها قد بنيت على حكاية لطيفة تتمثل فى أن فلاحاً عاطلاً عن العمل - ولا أدرى كيف يخرج من كوخه بملابسه البيضاء ويقود حمارته البيضاء وتقبض عليه الشرطه متلبساً بالتعامل مع اللون البيضاء لمخالفته لأوامر السلطان «قنصوه الغورى» سلطان البلاد .

مصادر النص المسرحى

عند كتاب المسرح السكندرى (٤)

دراما دراسة الجدوى فى مسرحية (مقلوب الهرم)

هذه مسرحية لشاب سكندرى اسمه (عصام أبو سيف) (١) قرأتها فخلت أنى أقرأ دراسة جدوى درامية لعلاقة الحاكم بالطبقات الشعبية على مر العصور فى مصر - منذ الفراعنة وحتى الآن - .

والمسرحية بسيطة من حيث فكرتها الدرامية .. ولغتها هي الحركة الدرامية ذات الإيحاءات الطقسية . قبل أن تكون حواراً بين ثلاث شخصيات هي كل شخصيات هذه المسرحية .. والفكرة تدور حول موضوع الزواج منذالقدم وعدم تحققه بين فلاح وفلاحة مصريين منذ الفرعون وحتي الآن .

لأن الزواج (وزر) إذا حارب الفرعون أو الحاكم . وهو (وزر) إذا هزم ،وهو كذلك وزر إذا قعد ووزر إذا قام .. والتوقف عن التفكير فى الزواج أمر حتمي . والمغزى من وراء هذه المسرحية هو أن الممارسة الحيائية المستقرة والسلام الاجتماعى مستحيل فى ظل نظام الحكم الفردى المطلق ، ذلك الذى تتعدد اشكاله ولاتتغير صورته الجوهرية مطلقاً (وتمثله فى المسرحية شخصية الفرد) .

والمسرحية دراسة جدوى لشكل مسرحى يستعرض تاريخ العلاقة بين الحاكم والطبقات الفقيرة عبر ستة آلاف عام في سبع صفحات فقط .. من هنا فالشخصيات رمزية والحوار شديد التكثيف والبساطة والملائمة . والحركة كثيرة ومعبرة تعبيراً درامياً .. وهى دراسة جدوى مسرحية لكونها لاتحتفى بالصراع ولاتحتفي برسم لأبعاد الشخصيات .

ولأنها دراسة جدوى درامية فهى تجريبية . وهي تحتاج إلي خبير مسرحي ليخرجها وتحتاج إلى راقصين ممثلين ليجسدوها وفق فهم لحركة التطور التاريخي ودور الطقس فى حياة الأمم .

قوس قزح

شعر يرقص على سلم المسرح

قرأت (قوس قزح) (١) للشاعر الكبير / عبد العليم لقبانى واستمتعت بها شعراً غنائياً - أحياناً وقصصياً فى أحيان أخرى .

وعلى الرغم مما قرره الشاعر علي غلافها من أنها (ثلاث مسرحيات شعرية) وعلى الرغم من تقديمه وتعقيبه وتزميله لهذه القصائد "المسرحية" أو المشاهد "الشعرية " وعلي الرغم من مقدمة الأستاذ الدكتور / محمد زكريا عناني لأحدهما وهى «طيبة تعتصر» فإنني وجدتها مقطعات شعرية أو قصائد طوالاً مجزأة .. لم تتجه إتجاهاً مباشراً إلى المسرح ولكنها كتبت لمن شاء تناولها فإذا شاء رجل المسرح أن يجسدها كنوع من التجريب المسرحي فليفعله وإذا شاء مخرج إذاعى تجسيدها بالصوت بصورة غنائية درامية إذاعية وإذا وجد مؤلف أوبرالى مثقف ثقافة مصرية وعربية صلاحيتها للمسرح الغنائى والأوبرا فإنفعل بها فذلك حسن ومن هناك فإنها لاتلتزم من حيث أراد مؤلفها بقالب محدد من هذه القوالب الدرامية يمعني إنها أعمل شعرية لاترتقى الدرج الأوبرالى .

المسرح

ولاتقف علي عتبة المسرح الدرامى ولاهي مجرد صورة غنائية درامية إذاعية لأنها أعلى من ذلك وأهم ولكنها أقل من أن تكون دراما مسرحية .

ولايجوز بحال الحكم عليها بأنها عمل أوبرالي لأن العملَ الأوبرالي يكتسب مسماه من التأليف الشعري .

أما لماذا هي أعلى من أن تكون مجرد دراما إذاعية وأقل من أن تكون دراما مسرحية فذلك مرده إلى ماعرفناه عن الشعر الغنائى الذى هو تصوير (ماقبل الفعل) وتصوير (مابعد الفعل) بصوت واحد (فردى) هو صوت الشاعر نفسه وكذلك ماعرفناه عن الشعر القصصى الذي هو تصوير ماقبل الفعل ومابعده لصوت واحد (فردى) هو

صرت الراوى أوالكورس أحياناً .

ولكن الشعر المسرحى تصوير للفعل نفسه أن وقوعه حاضراً أو هو تصوير للفعل نفسه بالتصور المستقبلى لشخصيته من الشخصيات .

ولابأس من الاستعانة أحياناً بتصوير ماقبل الفعل أو بتصوير مابعد الفعل بإستخدام الحوار السردى على لسان شخصية من الشخصيات الثانوية كالجنود أو كالخدم أو النكرات المسرحية أو علي السنة الكورس أو على لسان الراوى أو على لسان الشخصية القناع وهي شخصية يتقنع المؤلف خلفها ليلقنها بفكره أو برأيه في موقف ما بحيث لا يكون هذا مقحماً على الشخصية أو على الموقف الدرامي .

وإذا نظرنا في (قوس قزح) وجدنا ألواناً من الطيف الشعري الغنائى وأكثر من ألوان الطيف الدرامي حيث الفعل ورد الفعل المتنامي في حيز زماني ومكاني (طيبة تنتصر) يستمد مادته من التاريخ الفرعونى ويجعل (النيل) وهي شخصية رمزية في المسرحية تنشد نشيد الإفتتاح :

النيل منشداً ..

ياذكريات الأمس	ياأيـام البعيـــدة
ياصورة تنســـاب	فى حياتى المديـدة
حزينـة بهيجـــة	شقيــة سعيـــدة
قولـي لأبنائــى	عن مواقفى المجيدة
وكيـف كانـــت	أرضنـا طيبة رشيدة

وهو هنا يصور مابعد الفعل لذلك فهو غنائي ، ثم هو يتبع ذلك بشخصية (مصر) الرمزية أيضاً إذا تنشد

فقرة موسيقية تمثل تراجع الزمن ثم تبدو مصر وهي تنشد فى نبرات حزينة مصر :

من هؤلاء المعتدون .. تجمعوا

والشر بينهم سميع طيع

زحفوا بخيولهموا علي ساح الغى

جئنا بأيديهم حراب شرع

موسيقى عسكرية وجنود ينشدون في عنف

نحن الرعاة .. جن الفلاة

جئنا لنستلب الحياة

من كل مرفوع الجبين

لايستلين لباسنا أو يستكين

وهو هنا يتقنع خلفه (مصر) التي جسدها شخصاً ولكنه قناع غير محكم لذلك فالحوار مباشر والنقلات أيضاً بين المشاهد أو الصور غير مسرحية

مؤثرات صوتية تمثل المعركة والجنود ينشدون

نحن الرعاة فوق القمم

وعرشكـــم تحت القدم

ألقوا السلاح أو فالعدم

وهاكم ترون الصورة إما أنها تحكي عن الأمل الذي تم ومضى أو هي تصور المولف نفسه مرة في صورة (مصر) ومرة ثانية في صورة (النيل) وذلك في نقلات سريعة وخاطفة ولاتناسب المسرح النقلات بطيء المقالات المشهدية من مكان إلى مكان آخر ومن زمان إلي زمان تالٍ :

لذلك قلت أن هذه الأعمال الشعرية (قوس قزح) ذات المستوي العالي غنائياً هي ذات مستوى أقل من حيث وصفها بالمسرحية وهي ذات مستوي أعلي من أن توصف بالصورة الشعرية الإذاعية لذلك قلت « إن قوس قزح شعر يرقص علي سلم المسرح »

مصادر ومراجع الباب الثاني

الفصل الأول

١ - د . ممدوح العربي ، البصاصين، (الاسكندرية ، مطابع السفير ١٩٩٠) .

٢ - د. يوسف عز الدين عيسى ، نريد الحياة ومسرحيات أخرى ، (القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٨٥)

٣ - راجع دراسات فى مسرح السيد حافظ جـ (١) ، جـ (٢) ، (القاهرة مشر مدبولى ١٩٩٠ .

٤ - راجع السيد حافظ (اوزوريس) مسرحيتي الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء ، حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث . (الإسكندرية ، سلسلة أدب الجماهير كتاب غير دورى، قصر ثقافة الشاطبى ط أولى ١٩٧٢) .

٥ - المسرحية لم تنشر بعد ، وهى مخطوط فى دور النشر .

٦ - المسرحية منشورة فى (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨)

الفصل الثانى

المسرح بين الفاعل التاريخي والفاعل الإجتماعي

وكما أن الإنسان هو الفاعل الحضارى فى كل معمار على والتاريخ فإن معمار المسرح لاينهض دون الفاعل الإنسانى أى دون قيم إنسانية وإجتماعية وجمالية .

المسرح بين الفاعل التاريخى والفاعل الإجتماعى

ولقد كان الإنسان ومايزال فى نظر علم التاريخ فاعلاً تاريخياً (١) وفي نظر علم الإجتماع فاعلاً إجتماعياً (٢) بالإضافة إلى إنه في نظر الفلسفة فاعل سياسى (٣) وهو عند الإقتصاديين فاعل إقتصادى (٤) وهو الفاعل الحضارى عند علماء الحضارة أيضاً . وهو إلى جانب كونه الفاعل فى كل هذه الميادين فإنه نتاج لكل هذه الأنشطة نفسها .

ولقد كان الأدب ومايزال وطيد الصلة بالتاريخ ، وبالمجتمع وبالسياسة وبالإقتصاد .. على أساس أن الأدب نشاط إنساني ، إبداعي يستهدف الإنسان فى علاقته بذاته أولاً ، ثم في علاقته بالغير ثانياً في عرف الأدب الوجودى (٥)كما يستهدف الإنسان في علاقته الجدلية بمجتمعه على الصعيد الإقتصادى وعلى الصعيد الفلسفى وعلى الصعيد الإجتماعى والتاريخي - في آن واحد - فى عرف كل من الإتجاهين : الملحمى والتسجيلى في المسرح (٦) ، (٧) ولربما تأكد هذا المفهوم بمقالة (برشت) : « أن التفكير في كتابة مسرحيه أو إخراجها تعنى فضلاً عن ذلك إعادة تنظيم المجتمع ، اعادة تنظيم الدولة ، الإشراف على الايدلوجية » (٨)

على أن صلة الأدب بالتاريخ معلومة ، إذ يعد التاريخ أحد مصادر الأدب المهمة أحداثاً وظواهر وشخوصاً وأبطالاً . (٩) والحدود بين الأدب والتاريخ غير صارمة ، وإنما هي كثيرة التداخل . ويكفى أن نشير إلى أن موضوعهما الرئيسى هو الإنسان .

ومهما بدت بعض الإختلافات بين المنظور التاريخى للإنسان ، وبين المنظور الأدبى والفني له ، إلا أنها إختلافات يقتضيها إختلاف جنس كل نشاط منهما .

الزمن الميت فى الفن :

فالزمن - علي سبيل المثال - يشكل وجهة اختلاف بين التاريخ وبين الفن والأدب ، فللتاريخ إطاره الزمنى (١٠) وللأدب والفن إطارهما الزمنى المختلف تماماً . فالوقت الذى يستغرقه موكب سيارة رئيس أو ملك ليصل إلى قصره عبر (كورنيش

البحر) من (رأس التين) - مثلاً إلى (قصر المنتزه) قد يستغرق فى إطاره الحقيقى نصف الساعة أو أكثر من ذلك بقليل . ولكن الذى يهم الأدب أو الفن هو زمن الحدث المهم المتضمن - للنماء الدرامي في الفن الدرامي أو المتضمن للأثارة الإعلامية الملائمة للغرض الرسمي - غالباً وهذا زمن قد لايستغرق دقيقة أو أكثر قليلاً فى مجال العمل الأدبى أو الفني (١١) حيث ينتقل الإهتمام إلى زمن تال فى الترتيب الزمنى للحوادث ، وفق التناول المحقق للرؤية الأدبية أو الفنية . أو زمن مسترد : Flashback كما نلاحظ فى سيناريو الشاشة الصغيرة . ويكون الزمن الباقى من الوقت الحقيقى هو زمن ميت فى إطار التناول الأدبى وليفنى ، لأنه لايضيف إلى البناد الدرامى جديداً ، بل يكون عبئاً عليه بالقطع ، ومع تعدد أزمنة الحوادث في العمل الأدبى أو الفنى يصبح الزمن فى الأدب وكذلك فى الفن فضفاضاً ، وإن تقيد ببداية ونهاية وحيز مكانى وحيز زماني ووسط .

علي أن لجؤ الفنان إلى التاريخ مرتبط فى نظر البعض ، ومنهم د. قاسم عبده قاسم بعصور التردى والإحباط بحثاً عن المثل الأعلى أو رغبة في التعويض العاطفى ، أو فراراً من زمن العجز الذى يحيا في رحابه ، وهرباً إلى أحضان الماضي الذى قد يبدو له أو لمجتمعه من خلال نظرة الفنان ذاته محبباً أو مثالياً بالقياس إلى الحاضر (١٢) وليست تلك مسلمة فى نظري .. لأن كتابة الفريد فرج لمسرحية (سليمان الحلبى) (١٣) لم تكن فى عصر ترد ، وإحباط . وإنما كان عصر نهضة بحق .. فقد كانت دولة الستينات حول تصعد منحني الإهتمام وهى فتية - فيما قبل هزيمة يونيو ١٩٦٧ - في الإقتصاد وفى البعد الإجتماعى والوطنى ، وكانت ذات شعبية جماهيرية ، بصرف النظر عن البعد الديمقراطى وعن بعض الآراء فيه - (١٤) .

علي أنه لاسبيل أمام الفنان المستلهم للتاريخ إلا أن يتخذ الأحداث أو من الحقائق التاريخية نواة ينطلق منها خياله الفنى الخالق . وينسج حولها رؤيته ، أو رؤاه الإبداعية وهنا يكون الفنان مقيداً بالإطار التاريخي العام الذي وضع نفسه رهن أغلاله . والفنان كما يرى د. قاسم عبده قاسم يبدأ بالحدث التاريخي "الماثل " لينطلق صوب

الرمز المعنوى أو "المثال" . وقد يبتكر شخوصاً وأحداثاً فرعية فى الاطار التاريخى العام لتحقيق هدفه الفنى (١٥) .

ومع هذا فإن الأديب روائياً كان أم كاتباً مسرحياً أم (سيناريست) ، شاعراً كان أم ناثراً يهتم من الحادثة التاريخية أو الشخصية التاريخية بالجوانب التي تتوافق وشروط الأدب الدرامية ، والتعبيرية والتشكيلية - من منظور خاص - ولذلك فكثيراً ليغير الأديب فى بعض تفاصيل الواقعة التاريخية أو بعض صفات الشخصية التاريخية بما يوافق شروط الكتابة الأدبية ومقتضياتها الفنية ، التى تستهدف الإمتاع قبل الإقناع ، وإن إمتزجا فى العمل الفني أو الأدبى ، حسب معايشة المبدع لتجربته ذاتها (١٦) فهذا شوقى يختار - كما يرى د. عبد القادر القط - من حياة "كليوباترا " أياماً معدودة حافلة بأحداث مادية ونفسية جسمية ، مغفلا تاريخها السابق (١٧) .

على أن معايشة الكاتب لما يختاره يتطلب تخفف المبدع أديباً كان أم فناناً من القيود الصارمة التى يفرضها المؤرخ علي نفسه ؟ حيث ينحى الفنان والمبدع المنهج جانباً فى حين يلتصق عمل المؤرخ بالمنهج دائماً وأبداً .

وليس معني تجنب الفنان أو الأديب للمنهج فى أثناء ابداعه أنه يجنب الفكر . وإنما الفكر عملية سابقة على الإبداع ولصيقة بها إلتصاق وريد الرحم ببطن الوليد بعد ولادته حتي مع تناول المبدع لموضوع تاريخي أو إجتماعي أو لموضوع فنى طرق من غيره ، قبل ذلك فهذا (جوته) يطرق حادثة وصفية طرقها قبله شاعران أحدهما كان ياباني هو (باشو) أما الثانى فقد كان الشاعر الإنجليزى : (تينسون) حيث يكتب كل شاعر من هولاء الشعراء الثلاثة المختلفى الجنسيات، والعصور والثقافات ، ومن ثم التوجهات الفكرية ليصف موقفه بوصفه إنساناً محباً للتملك حفاظاً علي كينونته - فيما يتصور بوصفه إنساناً - وموقفه لكينونة غيره من الكائنات ، إذ يصادف كل شاعر منهم - فى قصيدته - «زهرة» نامية بشكل طبيعى فيقطفها الأول ويقطفها الثانى مع تهيؤه الذهنى والنفسى والجسمى تبعاً لهما ، حباً للتملك الأنانى الذى لايراعى كينونة غيره من الكائنات ، ولكن قناعات جوتة وفهمه للإنسان الأعلى يمنعه من قطفها لأن

ذلك يعنى موتها ، ولكنه يقتلعها ليغرسها من جديد فى حديقة بيته .
يقول تينسون : " يا زهرة في جدار متصدع

انني انتزعك من بين الشقوق

يقول جوته : " سرت فى الغابة وحيداً مع نفسي

رأيت تحت الظلال زهرة صغيرة

تضىء « كالنجوم » كالعيون الجميلة

قلت أقطفها ؟

قالت بعذوبة : أأذوى واتحطم ؟

خلعتها من جذورها .

حلمتها إلى الحديقة عند المنزل اللطيف

وغرستها هناك فى مكان هادئ

هى الآن تنمو وتتآلف إزهاراً » (١٨) ، (١٩)

ويتضح من هذا الشاهد أن الحس الإنسانى والفهم الأعمق لحق الغير فى الحياة تسيطر على فكر (جوته) ويشكل عقيدته الأرحب والأعمق والأكثر شمولاً ، ولم يتضح هذا نفسه عند كل من الشاعر اليابانى والشاعر الإنجليزى من خلال قصيدة كل منهما حول «الزهرة» .

الفن والحقيقة التاريخية :

ولقد قتل مبحث (الحقيقة التاريخية بين التاريخ والفن) بحثاً (٢٠) وانتهى الرأى إلى أن الفنان يرى فى الحقيقة التاريخية شيئاً أشبه بالهيكل العظمى - كما يعبر د. قاسم نفسه - فيكسوها بخياله الفنى لحماً ، وينفخ فيها من روحه الإبداعية ، فإذا الكائن الحى قد استوى كائناً حياً جاءنا عبر العصور ، وإذا التاريخ بشخوصه وأحداثه ، قد أصبح يعايشنا فى حاضرنا ، بل عن الحاضر بفضل الفنان الذى بقى بفنه جسراً جعل الماضى والحاضر يتداخلان بشكل يصعب تحديد مداه .

المسرح بين المعرفة التاريخية ونقد المعرفة التاريخية :

وقول د. قاسم يخص نقل المعرفة وهذا الأمر يطابق الكتابة فى المسرح الدر مي ، حيث يكون المسرح مصدراً للمعرفة التاريخية ، إذا ما تناول زواية تاريخية ، كما قد يكون مصدراً للمعرفة الإجتماعية ، عند تناوله لزاوية إجتماعية ، وهكذا . ولكن تجسيد الحادثة التاريخية ليبدو الإنسان فيها فاعلاً إجتماعياً ومتفاعلاً فى الوقت نفسه ، وليبدو المجتمع هو الفاعل التاريخى عن طريق طبقة ذات مصلحة أكيدة فى التغيير الإجتماعى ، والإنقلاب التاريخى (٢١) ؛ فهذا خاص بالدراما الملحمية (٢٢) وتواكبها بعد ذلك الدراما التسجيلية (٢٣) . وقد نشأتا فى ألمانيا . فالمسرح الملحمى عند (برشت) والمسرح التسجيلى عند (بيتر فايس) مصدران لنقد المعرفة التاريخية والمعرفة الإجتماعية ، على عكس المسرح الدرامى التقليدى الذى يقف عند حدود المساهمة فى نقل المعرفة التاريخية وفق الصدق الفنى غير المتناقض مع الصدق التاريخى (٢٤) .

ومع أن (أرسطو) قد فصل فى هذه القضية منذ القدم فى كتابه (فن الشعر) (٢٥) حيث نص على أن الشعر هو التمثيل الأعلى للأفعال المحتملة الحدوث ، وهذا يربطه بالقدرة على إدراك أسرار المشاعر الإنسانية ، حيث يكون على الشاعر رواية ما يمكن أن يقع وفق الضرورة والإحتمال ، فى حين يكون على المؤرخ رواية ما قد وقع فعلاً ، إلا أنه لمن الضرورى بمكان أن يجدد النقاد والباحثون رفع هذه المقالة عالياً أمام الأجيال المحدثة .

ولا شك أن العلاقة بين الفنان المبدع وبين المؤرخ علاقة تبادلية ، لأن الفنان يساعد المؤرخ على إستكمال ملامح صورة الفترة الزمنية التى يدرسها من ناحية أخرى لأن الفن يحسن إستنباط المنطق من الأفعال والإنفعالات الإنسانية ، كما يحسن التعبير عن المجتمع بقيمه ومثله وأخلاقياته ، فضلاً عن أنه يحسن تجميل صوره الفنية أو الأدبية بالكثير من تفاصيل الحياة السياسية والإقتصادية والفكرية التى كانت سائدة فى المجتمع الذى يجسده العمل الفنى ، والذى يعد نتاجاً لذلك المجتمع

نفسه وتعبيراً عنه فى فترة من فتراته التاريخية . وهذه التفاصيل قلما يجدها المؤرخ فى الوثائع التاريخية المدونّة (٢٦) .

وكذلك يركن الفنان المبدع إلى شخصية تاريخية أو حادثة فيجعلها مجالاً لعمله بهدف بعث قيمة بعينها ، أو تكريس مفهوم ما ، أو تجسيد مثل أعلى ، أو حتى دغدغة مشاعر الفخر والإعتزاز القومى والوطنى .

على أن هذا الغرض لا يبعد كثيراً عن (الحقيقة التاريخية) وفق النص التاريخى المدون والثابت . وهذا ما يهدف إلى عرض (المعرفة التاريخية) . وهو دور تستند الدراما التقليدية (الأرسطية) (٢٧) فى حين تتخذ (الحقيقة التاريخية) فهما جديدا عند الدراميين الملحميين ، حيث تستند إلى طرح النص التاريخى طرحاً يؤدى إلى إسترجاع الحادثة التاريخية وليس إستردادها . فالإسترجاع يتضمن جانباً نقدياً . فما يعرض التاريخ أو من المجتمع يكون موضع نقد معاصر من المبدع ومن المؤدى ، ومن المتلقى أيضاً - بعد ذلك أو فى أثناء ذلك - ، على حين يقف مفهوم الإسترداد التاريخى للحادثة عند الحادثة التاريخية كما دونت بدون النظرة النقدية المعاصرة للإسترداد . وهذا فرق جوهرى مفهوم (الحقيقة التاريخية) فى المسرح الدرامى ، بما يجسدها عن طريق الحقيقة الفنية ، وبين (الحقيقة التاريخية) ، بما يعيد عرضها فى المسرح الملحمى ، حيث تتمثل تلك الحقيقة عند الدراميين الأرسطيين فى (استرداد الحادثة) كما دونت فى عصر حدوثها أو فى عصر تال عليه بلغة الفن المسرحى وشروطه ، وبما لا يغير من حقيقتها ولا يتعارض مع الحقيقة الفنية ، بينما تتمثل الحقيقة التاريخية فى المسرح الملحمى فى إسترجاع الحادثة التاريخية من وجهة نظر جدلية (٢٨) حيث يتمكن المبدع والمؤدى والمتلقى من إبداء رأيه النقدى فيها بحيث يقبلها أو يرفضها . وهو تناول عصرى ذو موقف من الحادثة المنتقاه من التاريخ ، ومعالجة وفق المنهج المادى التاريخى الجدلى (٢٩) هذا عن الأديب أو الفنان .. فماذا عن رجل السياسة الذى يكتب أدباً لأول مرة وآخرها ؟؟

فعندما كتب الزعيم (جمال عبد الناصر) فى شبابه قصة عن بطولة (رشيد)

وكفاحها . فلا شك أنه قد اراد بعث قيمة بعينها ، وتجسيد مثل أعلى ، ودغدغة مشاعر الفخر والإعتزاز القومى والوطنى .. ولا شك أنه إستعان بعناصر الخيال والتخيل التى هى العمود الفقرى لكل إبداع أدبى أو فنى .. وكذلك فعل (الزعيم مصطفى كامل) حين تناول زاوية قصة الأندلس وفتحها .

على أن الخيال منفرداً ليس إلا عنصراً من عناصر الفن والأدب . كما أن الموضوع فى المسرح لا يقف منفرداً يطلب من الكاتب ، أو يطالبه بوضعه فى شكل فنى ملائم . ولكن الموضوع فى المسرح هو ذاته الشكل فى المسرح ، والشكل فى المسرح هو الموضوع فهما شئ واحد بتعبير د. رشاد رشدى (٣٠) والفكرة ما هى إلا البذرة فى العمل المسرحى كما يقول لاجوس اجرى (٣١) . وهذا أمر شبيه بأناء من (الليموناده) فمكونات إناء من (اليموناده) : ليمونة وقليل من السكر ومقدار متناسب معهما من الماء ، إضافة إلى أدوات صنع ذلك وهى مكونات منها ما هو صلب فى مادته ، ومنها ما كان مادة سائلة ولكل مادة منها خاصيتها ، ومذاقها وشكلها ، وقيمتها ، والغرض منها . ولكن هذه الخاصية لا تلبث أن تصبح عنصراً فى خاصية أشمل بعد مزج المكونات . وذوبانها ، وإمتزاجها فى كل بحيث تصبح شيئاً واحداً ، له خاصية جديدة مختلفة ، وله شكل مختلف ، حجم مختلف ومذاق مختلف ؛ ومن ثم مسمى مختلف ، بحيث يستحيل عناصر هذا عن عناصر ذاك ، ليعود كل عنصر فى هذا المزيج إلى شكله الأول ولونه الأول وحجمه الأول .. فمحاولة الفصل أن تمت ؛ لا تجعل الليمونة ليمونة ، ولكن تجعلها مسحوق ليمون . وكذلك السكر يعود مسحوقاً .

وهكذا يكون العمل المسرحى الحقيقى . لايستطيع أن ترى فيه الفكرة أو الموضوع منفصلاً عن الشكل ، ولا تستطيع أن تنظر الشكل فيه منفرداً . وربما كان هذا المثل شاهداً على مفهوم الوحدة الفنية (٣٢) التى قتلت بحثاً .

ومعنى ذلك كله أن الكاتب المسرحى مطالب إذا أراد فناً حقيقياً بأن لا يقف عند موضوع من الموضوعات ليجسده بالنباء المسرحى (٣٣) . وإنما يترك للفكرة أن بدأ بها عند معايشته الأولى للعمل المسرحى (النص) - قبل كتابته - لتختار

الشخصيات، تلك التي تستدعي الحادثة ، وما يجسدها من صراع وحوار وما يجعل هذا الصراع درامياً .

دراميات الصراع :

والصراع لا يكون درامياً لمجرد أن معركة تنشب بين متكلمين أو بين متناقشين . فإنك إذا رأيت صراعاً دامياً بين (كلبين) فى طريق عام - مثلاً - فلن تستطيع أن تحكم على هذا الصراع بأنه درامى ما لم يرتبط بإنفعالك أو بشعور واحد آخر من المتفرجين فإذا تعاطف واحد من المشاهدين مع كلب منهما فإن الصراع الكلبى يصبح - عندئذ - صراعاً درامياً .. لأنه حرك شعور المشاهد ، وأوجد عنده تعاطفاً مع طرف من الأطراف المتصارعة على ذلك يمكننا أن ننظر إلى مباريات صراع الديكة أو الحيوانات التى تعقد فى بلدان الحضارة الغربية ، وكذلك مباريات صراع الحيوانات عندهم على أن لها أبعاد درامية ، طالما أنها تكتسب متعاطفين يتمثلون فى فريقى المشجعين والمتنافسين لأن هذا التعاطف وذلك التنافس إنما يدفع الناس من البشر الذين يتنافسون بتأييد الكلاب أو الطيور يعكسون هذا التنافس على حيوانتهم ، مما ينمى بينهم ولكن فى إطار الواقع اليومى . وهو ليس صراعاً درامياً بالمعنى الفنى ، ولكن الصراع المسرحى الذى أقصده هو عمل من إبداع الفنان وحده . ولكنى اعطى مجرد مثل .

« فتح الأندلس » بين التفاعل التاريخى والفاعل الدرامى

فإذا عدنا إلى نص (الزعيم مصطفى كامل) الذى حققه الأديب (خيرى شلبى) (٣٤) وتوقفنا للنظر مدى تمثّله لشئ مما ذكرنا ؛ فإننا نواجه فى مقدمة (مصطفى كامل) نفسه بما قد يقطع علينا رحلة البحث عما هو مسرحى أو درامى . يقول فى مقدمة نصه :

« وقد إخترت من الموضوعات التاريخية موضوع فتح الأندلس ، لأنه من أجمل الفتوحات الإسلامية التى فاز المسلمون فيها فوزاً مبيناً . وقد أحطت فى هذا الموضوع

الحقيقة بالخيال غرضاً لإظهار المقصود بكامل مظهره .

إذاً فالموضوع هو شاغله ، وليس الشكل المسرحى مرتبطاً أو مندمجاً مع الموضوع . والمسرح لا يحتاج إلى ما هو جميل ، ولكنه يحتاج إلى ما هو درامى أى فيه صراع على النحو الذى بينته ، ومثلت له . والجمال لا يكون فى الموضوع ، وإنما يكون الجمال فى الشكل حيث يستدعيه الموضوع إستدعاء حتمياً ، أو يستدعيان كل منها الآخر فلا نعرف من منهما الداعى ومن المستدعى . من هنا ينبع الجمال فى المسرح .

على أن الكاتب هنا - مصطفى كامل - يحيط الموضوع أو يغلفه بالخيال خدمة للموضوع ذاته ، أى أنه يغلف الحقيقة التايخية بالحقيقة الفنية . أو هو يحاول ذلك فى مسرحيته (فتح الأندلس) . وللدكتور إبراهيم حمادة رأى كبير فى هذا العمل .. إذ يراه مجرد خطبة من خطب الحماسة (٣٥) .

الفاعل الإجتماعى فى نص مسرحية (فتح الأندلس)

ويشكل الفاعل الإجتماعى دوافع الكاتب ودوافع مجتمعه رهن كتابتها ودوافع الكاتب تتمثل فى وطنيته وفى رغبته فى أن يفخر بحدث من أحداث تاريخ المسلمين وكذلك فى غرضه من كتابة عمله هذا وهو ازكاء الروح الوطنية ونفخ ريح الحماسة والفعل الوطنى والقومى . كما تتمثل فى إلمامه بدور المسرح وخطورة ما يقدم عن طريقه على أساس أنه فن الحضور الفاعل أو المتفاعل فى آن واحد .

ويشكل التفاعل الإجتماعى نبعاً ومصدراً للفاعل الإجتماعى أولاً إذ يستقى المبدع من مجتمعه طرائق وسلوك الشخصيات ثم يدفعها بتيار عصرها التاريخى وإيقاعه .

ويتمثل هذا المصدر السلوكى فى مس الكاتب لفكرة يتفاعل بها مجتمعه آنذاك . وهى فكرة الإستقلال والخلاص من نير الإستعمار البريطانى لذلك فالموضوع موضوع وطنى ذو صبغة قومية . والهدف منه دعوة العرب من المسلمين وغيرهم إلى الوحدة .

وكذلك تمجيد الدولة العربية الإسلامية فى الأندلس بهدف الحض على الوحدة الوطنية والقومية العربية والوحدة الإسلامية والإسقاط السياسى واضح فى مثل هذا الموضوع . فهو يسقط على الإحتلال الإنجليزى ويحض على مقاومة المصريين له .

وهو من حيث الشكل يعكس قيمة المسرح ودوره فى المجتمع بوصفه نشاطاً فاعلاً ومتفاعلاً حيث يتأثر بالحركة الإجتماعية وتياراتها ويؤثر فيها . فكأنه يستخدم المسرح لنقل المعرفة التاريخية . ولكن أدوات المسرح ليست ماثلة مثولاً متمكناً . وهذا واضح من خفوت صوت الإمتاع ومن ثم بهتان دور الإقناع .

والفاعل الإجتماعى يظهر جلياً على الشكل ، فنا لتقديمة الدرامية هى ومقدمة طللية وليست تقديمه درامية بالمفهوم المسرحى . حيث بدأ المؤلف بقصيدة غزلية بين (عباد) ونريد البلاد وبين (مريم) الفتاة الرومية التى يحبها :

(متكلم - فخاطب) :

عباد - مريم :

يا زهر الغرب أن الحب أضنانى	وحســـن قدك أعيـانى وأضنانى
ملكت قلبى ففضلت الغرام على	ما كنـت أفضلـه فى كل أزمانى
لك الفؤاد فجودى بالوصال فما	أحلى الوصال على قلبى ووجدانى
لك الحيــاة وما فــى الجسم من	رمق ومن دماء ومن دمع وأشجان
لك الــوزير وزير الملــك ممتثـل	فمتعـيه بمـا يمــس به هــانــى
حسبت أن الهوى يجرى فهمت به	فما أفـاد ومـا للوصــل أدنانى
فهل تريــن وراء الحب منـــزلة	تدنى إليك فإن الحـب أقصـانى
فتجاوبه نعم وراء الهوى يا صاح منزلة	تدنيك منى ومن وصلى واحسانى (٤٣)

ولا شك أن الفاعل الإجتماعى يؤثر فى شكل هذه التقديمة ، حيث تتدخل ثقافته التراثية فى شكل القصيدة العربية القديم ، حيث البكائية الغزلية . ولا شك أن تأثير الكتابة العربية ونسقها هو الفاعل المؤثر فى شكل الصياغة ، حيث يضع المتكلم والمستمع معاً قبل الكلام مستغن عن اسم الشخصية ، ليجعلها تتكلم بعد لفظة

«فتجاوبه» . كما أن السرد الذى هو تصوير لما قبل الفعل ولما بعده يشكل العمود الفقرى للقول - هنا -

وإذا كان الحوار المسرحى هو الوسيلة الفعالة فى نقل حالة الحضور المسرحى بين الشخصيات وبين بعضها البعض وبينها وبين الجمهور ؛ فلذلك وجب أن يكون الحوار فى المسرح ذا زمن واحد ، هو زمن الصورة المسرحية التى تستوجب أن يصلح ما يقال على المسرح للترجمة الفورية عن طريق الشعور.. فإن الحوار - هنا - يخالف هذه القاعدة إذ فيه من التعقيد والإحالة والإطالة ما يجعل ترجمته الحاضرة محالة ، فهذه (مريم) تطلب من (عباد) فى هذا البيت الشعرى شيئاً أرجو أن تستطيع أيها القارئ ترجمته :

«يرجوك ذو الروم دفعاً للحروب عسى   تطيب أندلس يا عين إنسانى» (٤٤)

وأرجو ألا يردد مثقف على مسمعى قالة (أبى تمام) الشهيرة رداً على ما طرحه عليه أحد النقاد : «لماذا لا تقل ما يفهم» فأجابه (الطائى) «ولماذا لا تفهم ما يقال» لأن ما يقوله الشاعر يحتاج إلى تأمل ، وما تقوله الشخصية على المسرح لا يتأمله المتلقى تأملاً جزئياً ، فورياً وإلا ضاع ما سوف يقال بعده من حوار ، ولكن تأمل أقوال الشخصيات يكون إجمالاً ، يتم بعد إنتهاء العرض ، ويقتصر على أعمق ما قدم فى العرض ، وهو قليل .. قليل . وهو مختلف وفق حالة المتلقى وطريقة المؤدى وتفاعل حالة كل منهما .. فإنى مازلت أذكر من عرض مسرحية (عطيل) (٤٥) التى شاهدتها من إخراج حمدى غيث وبطولته مع (محمد الطوخى) جملة قد تبدو عادية يقولها (ياجو) : «أنت صفراء يا بنت» ويرددها (ثلاث عشرة مرة) فى موقف درامى واحد .. فما تزال هذه العبارة على ما فيها من اخبار ، ربما لما فيها من دلالات بعيدة إذ أن (ياجو) يرمى الفتاة بما هو فيه ، فهو الحاقد، وهو المتآمر ، ولفهم هذا الوصف المتوازى الذى يسقطه (ياجو) من صفاته هو على الفتاة ، فيه من الفن ما فيه، وبما يناسب المسرح حقاً ، من بعد عن المباشر . إذ لو كان الكاتب غير متمرس، لأخبرنا مباشرة بمدى ما يعتمل فى نفس (ياجو) من ضغينة وخسة ، تناسب ما يطلق على من كانت تلك صفاته (صفراوى) بلغة العامة ولكن تمرس الكاتب جعلنا نتأمل ما وراء الكلام وما وراء الظرف وما وراء الشخصيات، وهو تأمل يناسب المتلقى فى المسرح،

وليس لقصيدة شعرية . لذلك لا يلجأ إلى التراكيب المعقدة ولكنه يأخذ جملة بسيطة وسهلة تنساب إنسياباً على شفتى شخصية تتصف بما تقوله ولكنها تلقى بهذه الصفة على غيرها ، ويلجأ إلى تكرارها (ثلاث عشرة مرة) ، وما يستتبع ذلك من إستعراض للمهارة، مما يحفر هذه الجملة عميقاً فى المشاهدين ، ومن ثم يجدون أنفسهم يرددونها لإراداتها، ومن ثم يتأملونها بربطها بشخصية قائلها (ياجو) ومن ثم، رد تلك الصفة إليه وإسقاطها من الفتاة .

ولكن المعنى فى قول (مريم) المشار إليه : «يرجوك ذو الروم ...» لا يصل إلا من خلال زمنيين للصورة - هنا - زمن الصورة الشعرية ، هو الأصل فى هذا القول .. وزمن الصورة المسرحية . وهو غير موجود فيما أوردت من مثال ، لأن فهم معنى البيت يحتاج إلى زمن تترجم فيه الصورة إلى المعنى مما يضيع على المتلقى ترجمة الحوار التالى لهذا البيت ناهيك عن ترجمته بعد ذلك إلى موقف ، وناهيك عن ركاكة المعنى نفسه ، وزيادة الجملة الأخيرة من البيت عن الحاجة " «يا عين إنسانى» أى (يا عينى الإنسانية التى أرى بها ، وهى بالعامة (يانن عينى) .

وهى تريد أن تقول له أن الأهل الروم (وهو منهم) ليرجونك مع الحرب عسى أن يحل السلام بربوع الأندلس فيعيش أهلها فى هدوء .

ويتكرر هذا الأسلوب فى نهاية المسرحية

«طارق ذكرك يبقى ما نبدى النيران ويقصد الشمس والقمر . وهذا لايناسب المسرح ناهيك عن التعبيرات المطروقة والتى تعكس عدم الصدق الفنى، وإنعدام الصدق الواقعى :

«لذلك الوزير وزير الملك متمثل» إلى جانب الحشو الظاهر فى قول الوزير «وزير الملك» بل زيادة البيت كله عن إضافة جديد للمعنى أو للتعبير إذ جاء بعد قوله :

«لك الحياة وما فى الجسم من رمق» فنصف ردف البيت كاف ولا ضرورة لتصف الردف ولعجز البيت "لك الحياة" كافية شافية (وما فى الجسم من رمق) و (ومن دماء ومن دمع وأشجان) لا ضرورة لمثل هذه التفاصيل مطلقاً سواء كتبت فى شكل قصيدة أم كتبت على أمل إلتحاقها بمادة الحوار .

كما إننى لا أرى ضرورة لصياغة التقديمة الدرامية بالنظم الشعرى الذى بدأ هنا رصفاً من الكلام - بتعبير د. طه حسين (٤٦) حيث أن الكلام (الحوار) بعد هذه التقديمة جاء نثراً ، خاصة يكرر ذلك النسق فى مقدمة الفصل الثانى أيضاً إذ ينشد الجنود شعراً :

عش بالهناء ممتعاً   يا أيها الشهم الرشيد

وأرفع منار بلادنا   بالعزم والحزم المجيد

وأنصر بسيفك ديننا   فى ظل مولانا الوليد

وهذا القول بعيد عن الحقيقة التاريخية ، لأن جنود (موسى بن نصير) حقيقة هم الذين ينصرون الدين بسيوفهم ، وهم الذين يستظل بظلهم الخليفة (الوليد) ، وليس العكس ، ولأن الكاتب من أنصار النظرة الواحدية لتطور التاريخ ؛ فإن الحقيقة التاريخية ترد معكوسة ، حيث يظهر الفاعل التاريخى هنا هو الخليفة وليس جنود الخليفة الذين وهبوا أرواحهم لتغيير المجتمعات والحراك التاريخى لكسب التأييد لفكرة الإسلام ودولته . وهو ينقل المعرفة التاريخية ذات المنظور الواحدى ، ولكن أسلوب المسـرح ليس هو القائد للمعـارف التاريخية بقيمها وفكرها ، ولكن العكس هو الصحيح .

مصادر ومراجع الفصل الثانى

١ - انظر ماكتبه ر. ج . كلونجوود مفكرة التاريخ ، ترجمة محمد بكير خليل ، (القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٨) عن فلسفة التاريخ ص ٣٠ - ص ٣٨ .

٢ - انظر : چورج چورفتش ، دراسات فى الطبقات الإجتماعية ، ت أحمد رضا محمد ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢) .

انظر : موريس جنيزبرج ، نفسية المجتمع (القاهرة ، الألف كتاب ١٥٩ ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٨) .

أنظر د. فؤاد مرسى ، الرأسمالية تجد نفسها ، (الكويت عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون ، مارس - آذار ١٩٩٠) عن النتائج الإجتماعية للثورة العلمية ص ٧٧ .

٣ - راجع ماكتبه كل من :

- هنرى . د. ا يكن ، عصر الأيدولوجية ، ت د. فؤاد زكريا (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الألف كتاب ١٩٣) ف . الديالكتيك والمادية .

- د. علي عبد المعطى محمد ، الفكر السياسى الغربى ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ١٩٨٠) .

- سجاك دوندبيه دى فابر ، الدولة ، ت أحمد حبيب عباس (القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ١٩٥٨) ص ٢ .

- كارل ماركس ، رأس المال ، ت د. راشد البراوي ، ط٣ (القاهرة ، دار النهضة العربية المصرية ١٩٦٠) انظر ماكتبه عن الفرق بين مهارة النحلة فى بناء مسكنها وخيال المهندس وخيال العامل السابق على عملية البناء العمل ص ١٤٠ .

٤ - ماركس ، نفسه ، ص ١٣٩ ، ١٤٠ .

- وانظر موريس دوب ، دراسات فى تطور الرأسمالية تعريب د. رؤف عباس

(القاهرة دار الكتاب الجامعى ١٩٧٨) .

- أيضاً .. جورج سول ، المذاهب الإقتصادية الكبرى ، ت د. راشد البراوى ، (القاهرة ، مطبعة النهضة المصرية) .

- وانظر د. فؤاد مرسى ، المرجع نفسه ، فصل ٣ ، النتائج الإقتصادية للثورة العلمية ص ٥٩ .

٥ - راجع د. صلاح عدس ، ملامح الفكر الأوربى المعاصر ، (القاهرة ، دار الهلال ٣٠٤ من ص ١١ : ص ٢٠ .

- وانظر سارتر ، الوجودية مذهب انسانس ، ترجمة د. عبد المنعم الحفنى .

- د. حبيب الشارونى ، فلسفة سارتر ، الاسكندرية ، منشأة المعارف ، د/ت.

- وانظر د. عبد الفتاح الديدى الإتجاهات المعاصرة فى الفلسفة (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥) .

٦ - راجع برتولت بريجت ، نظرية المسرح الملحمى ت د. جميل نصيف (بيروت ، عالم المعرفة ، د/ت)

٧ - انظر ماكتبه د. يسرى خميس فى مقدمة ترجمته لمسرحية بيتر فايز ، مارا - صاد (القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ع ٤٣ في ١٥ مارس ١٩٦٧) من سلسلة روائع المسرحيات العالمية .

٨ - برتولت برشت ، نفسه ، الباب الثانى ، الفقرة الثانية ص ٤٩ .

٩ - أنظر د. عبد القادر القط ، من فنون الأدب - المسرحية - (بيروت ، دار النهضة العربية ١٩٧٨) ماكتبه عن تناول شوقى للتاريخ في "مصرع كليوباترا ص ٤٩ بب - وماكتبه د. سمير سرحان ، المسرح والتراث العربى ، مكتبة الشاب (١١) (القاهرة الثقافة الجماهيرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨) عن الفن والتاريخ ص٨ .

١٠ - انظر : د. قاسم عبده قاسم ، "العصر والتاريخ " (مجلة الجمعية المصرية التاريخية ، مج ٢٨ ، ٢٩ (القاهرة ١٩٨١ - ١٩٨٣) .

١١ - انظر كتاب العمل التليفزيونى ت تماضر توفيق (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، سلسلة الألف كتاب عن وزارة التربية والتعليم)

١٢- د. قاسم ، نفسه

١٣ - انظر الفريد فرج، مسرحية: سليمان الحلبى، دار الهلال بالقاهرة ١٩٦٤

١٤ - راجع ماكتبه عبد اللطيف البغدادى وحسن ابراهيم وكمال الدين حسين عن عسر عبد الناصر بعنوان (**الصامتون يتكلمون**) وماكتبه توفيق الحكيم : عودة الوعى .

١٥ - راجع ر. ج. كولنجوود ، فكرة التاريخ ، نفسه ، فصل : الخيال التاريخى ص ٤٠١ : ٤٢٠ وأيضاً د. قاسم ، المربع ذاته .

١٦ - راجع د. أبو الحسن سلام ، الإيقاع فى المسرح المصرى ، (الاسكندرية ، مكتبة كلية الآداب ، مخطوط ، رسالة دكتوراه ، قسم المسرح)

١٧ - راجع د. عبد القادر القط ، المرجع نفسه ص ٦٨ .

١٨- انظر : إريك فروم، الإنسان بين الجوهر والنظير، ت سعد زهران (الكويت، عالم المعرفة (١٤٠) ، عن المجلس الوطني للثقافة ، أغسطس / ب ١٩٩٠) ص ٣٤ ، ٤٠ .

١٩ - انظر أيضاً جوته ، قضية "لقهة" ترجمة شعرية وأخرى نظرية للفنان المخرج نبيل الألفى ، فى محاضرة مطبوعة لطلاب المعهد العالى للفنون المسرحية ، قسم التمثيل والإخراج ولطلاب قسم المسرح بآداب الإسكندرية ، د / ت .

٢٠ - راجع د. قاسم عبده ، السابق الإشارة إليه ، وراجع د. جمال الدين الرمادى السابق الإشارة إليه ، وراجع د. سمير سرحان ، وقد سبق التنويه عنه .

٢١ - راجع كارل ماركس ، نفسه ، وكذلك مكتبة ستالين : المادية التاريخية ، دار التقدم بموسكو .

وللمزيد يمكن الرجوع إلى ج . بالأندية ، "الدوافع والأنماط الثقافية فى التغيير التكنولوجي " ضمن كتاب منظمة اليونسكو (التغير الإجتماعي والتنمية

الإقتصادية) ت . محمود فتحي عمر (القاهرة مؤسسة سجل العرب ١٩٦٧) ،

- وأيضاً ت .س . اشتن ، الإنقلاب الصناعى فى إنجلترا (القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦) .
- وانظر ه. موريس ، ميلاد العصور الوسطى ، القاهرة ، الألف كتاب ٦٢٣ ، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ١٩٦٧) ف ٣ ، ف١٥ عن التقاء الحضارتين ، زوال الحضارات ، والامبراوطورية ، ظهور الإسلام ، أوروبا في مرحلة انتقال .

٢٢- راجع د. أحمد خوخ ، "برتولت بريشت التأثر المسرحى " (الفنون) السنة السادسة العدد ٢٣ ، القاهرة ، اتحاد النقابات الفنية ، فبراير ، ١٩٨٥ ص ٦٨ .

٢٣- راجع : د. يسرى خميس نفسه .

٢٤- راجع : د. عبد القادر القط ، المرجع ذاته.

٢٥- أرسلو - فن الشعر . ت . د. ابراهيم حمادة ، الانجلو المصرية .

٢٦- د. قاسم عبده ، نفسه .

٢٧ - راجع ماكتبته ، لميس العماري ، حول الملامح الأساسية للدراما اللاأرسطية "مجلة الأفلام العراقية ، (بغداد ، وزارة الإعلام العراقية) .

٢٨ - راجع أحمد هاشم "المسرح الملحمى في مصر " (الفنون) العدد ٢١ ، سبتمبر ١٩٨٦ .

٢٩ - د. أبو الحسن سلام ، "لوكوللوس والمنحنى الصاعد للمسرح المدرسى " (الاسكندرية جريدة الأيام)، عن جامعة الاسكندرية ، السنة الثالثة ، العدد ١٣٩ في ١١ / ٣ / ٩٠ والعدد ١٤٠ في ١٨ / ٣ / ١٩٩٠ صفحة الأدب والفكر ص ٥ .

الفصل الثالث

«فكرة أنصاف الآلهة بين الوجودية والفرعونية»

وهكذا فإن (الخطأ) والخطيئة) فعلان بشريان لكل منهما مفهوم مغاير عند المفكرين المثاليين ولهما مفهوم واحد عند المفكرين الماديين فكل إنسان يخطىء . وتلك طبيعة بشرية . وكل إنسان خطاء وتلك صفة الإنسان الجوهرية . وما من إنسان إلا ويعرف أن «الإنسان لايستطيع أن يعيش بلاخطيئة ، والآلهة وحدها هى التى تحيا بلا خطيئة » وهذا مايراه «سارتر» في مسرحية (الذباب) - وهى مسرحيته الأولى - وما من إنسان يفكر على نمط فكر سارتر الوجودى ، إلا ويعتقد أن الآلهة «تريد الإنسان أن يخطىء ، لأن فى الخطيئة وجودها . إنها تستمد هذا الوجود من خطيئة الناس . فبدون خطيئة لن يكون هناك ندم . وبدون ندم لن يطلب الناس مغفرة الآلهة . لن يعبدوها » ومعني هذا الذى فهمه د. عبد المنعم الحفنى ثم عرضه من فكر سارتر في كتابه (جان بول سارتر) (٤) .

أن الإنسان خطاء بطبعه ، وهذه إرادة الآلهة وليست إرادة الإنسان نفسه ، لأنه وجد هكذا . وهو نادم لأنه يريد ذلك . والآلهة تغفر له لأنها تريد ذلك . ويترتب على عملية («الخطيئة» التى أرتكبها لأنها في أصل وجوده ، الذي لاحيلة له فيه . و«الندم» الذى يفعله بإرادته واختياره ثم « المغفرة» التي هى من فعل الآلهة) صراع الإنسان نفسه فى الوصول إلى الخطيئة أو فى البعد عنها - لأنها ليست من صنعه ، ولكنه مخلوق بها ، وهو لم يخلق نفسه - فهو لكى يصل إليها فإنه يصارع نفسه بنفسه ، يصارع الرفضُ عنده فكرة القبول - أولاً - ثم هو يصارع إرادة الآلهة - فى حالة مقاومته الخطيئة - ، حيث هى (تريد الإنسان أن يخطىء) . فالخطيئة في عرف «سارتر» إذن : صفة فى وجود الإنسان . وهى مادة في وجود الآلهة نفسها .

والذى يصارع الخطيئة لايتصف بالجهل بل هو يعلم ، وهو حر لذلك يريد «السمو» وتلك صفة الشخص الوجودى . ومعنى هذا أن إنتقاء الخطيئة هو إنتقاء للآلهة نفسها ، حيث أنتقت مادة وجودها وهى (الخطيئة) . ومعني ذلك هو وجود (شكل وسط) بين الوجود الإنساني والوجود الألوهى ، إذ يصبح الإنسان موجوداً تخلص من الخطيئة - وتلك صفة أطلقها الفراعنة القدامى على ملوكهم - كما تصبح الآلهة غير موجودة فى

فكرة أنصاف الآلهة بين الوجودية والفرعونية

تشكل الفكرة أساساً نظرياً فى معمار النص المسرحى فهى مادته الأولى وسواء أنطلق الكاتب فيها أو انطلق من الأحداث أو الشخصيات أو الجو العام فإن النص المسرحى يتوج بالفكرة التى تتبلور منه أو يبلورها .

دون الإله وفوق الإنسان :

بين الخطأ والخطيئة اختلاف يعرفه أصحاب الفكر المثالى - الذين يعتقدون بأسبقية الفكر على المادة - فى حين أنه لافرق بين مفهومى الخطأ والخطيئة عند أصحاب الفكر المادى - الذين يعتقدون بأسبقية المادة على الفكر -

والخطأ : هو الفعل المغاير للطبيعة البشرية وفق سننها الوضعية - الدنيوية - وهو متغير ومتباين ومتفاوت الضرر تبعاً للبيئة من حيث عاداتها وسلوكياتها ، كما أنه متفاوت من فرد إلى فرد فى بعض الأحيان . وقد يكون مقصوداً ، وقد لايكون كذلك .

أما الخطيئة : فهي الفعل الخاطىء والمتكرر والمغاير للطبيعة الدينية للبشر والناقض لسننها الدينية . وهى محددة ومعلومة ومتناظرة عند الأديان جميعها . وهى فعل مقصود دوما ومسبوق بتمهيد من فاعله إذ ينساق وراء غريزته .

ولقد دارت المأساة القديمة - التراجيديا - حول محور الخطيئة كما يري د. لويس عوض فى بعض كتاباته .

عند عرضه لمحاضرة أحد الأساتذة الأمريكية حول (المسرح المصرى) في عام ١٩٥٣ . والتى كان عنوانها (مأساة الإنسان بين الفن والدين) (١) .

أما المأساة الحديثة فهى تدور حول الخطأ المقصود والمعلوم من البطل التراجيدى كما يرى د. محمد مندور فيما كتبه حول (الأصول الدرامية) (٢) .

وكما يرى " بامبر جاسكوين " في كتابه (الدراما في القرن العشرين) (٣) .

ذاتها ، حيث وجدت بوجود الخطيئة ، أى هى موجودة بغيرها ، أى تستمد وجودها من خارجها .

ومعنى ذلك أيضاً أنه لاوجود للآلهة ، حين تنتفى الخطيئة وتصبح فى العدم . ومعنى ذلك أيضاً أن الآلهة فى عرف الوجودى المادى ماهى إلاّ مجرد فكرة ، تنبع من فعل مادى ملموس ، يصدر عن إنسان موجود ، وهذا الفعل الصادر عنه هو دليل وجوده الأول ، وذلك هو (الخطيئة) . فالخطيئة إذن مسمى فكرة الفعل الإنساني الذى يصدر عن إنسان موجود ، ويترتب عليها اضرار بوجود الإنسان - صاحب الخطيئة نفسه - وأضرار بالغير . ويترتب علي الخطيئة فعل تال له ، وهو (الندم) . وهو مسمي فكرة رد الفعل الإنسانى الذى يصدر تاليا على فعل إنسان موجود ارتكب خطيئة ، ويترتب على ندمه غفران الآلهة له ، فلئن تخلص من خطيئته وندمه ، انتفى الغفران أى أنتفى دور الآلهة فلم تعد كذلك . وخلاص الإنسان من الخطيئة يرتقى به إلى حالة أسمى ، لأن الآلهة وحدها التى لاتخطىء . ولأن الآلهة تتخلص على الرغم منها من وجودها الألوهى ، فهي تنزل من عليائها ووجودها السامى ، الذى بدونه لايكون لها مسمى الآلهة . وهو أمر فيه توحيد لصفة الوجود الإنساني الخالى من الخطيئة والوجود الآلهى الخالى من المغفرة لإنتفاء الندم ، وترتيباً على إنتقاء الخطيئة ، لذلك تبرز فكرة الإنسان الذى هو أسمى، والإله الذى هو فكرة فيها توحيد لصفة الوجود الإنسانى الخالى من الخطيئة مع الوجود الإلهى الخالى من المغفرة ، لإنتفاء الجهد الإنسانى وراء طلبها ، بعد إنتفاء (الندم) ترتيباً على إنتفاء (الخطيئة) . لذلك تبرز فكرة الإنسان الأسمى مع فكرة الإله الذى هو أدنى مرتبة عما كان عليه وجوده الأول . ومن هنا يتوحدان فى وجود جديد لا هو إنسان ولا هو إله ، بل هو مايمكن أن يسمى بـ (النصف الإله) . ومن هنا أيضاً يتوازن وجود الإنسان ووجود الإله فى كل متحد أو متوحد ، بعد إنعدام الخطيئة والندم - عند الأول - وانعدام المغفرة - عند الثاني - ، تأسيساً علي إنعدام مبررات وجودها الحتمية عند كل منهما .

دون الفلسفة وفوق الأدب :

فإذا كان ذلك هوتلخيص موقف الوجودية من الخطيئة - السعى للتخلص منها - وكان هذا هو تلخيص فهمه لمصدر وجود الآلهة - نفي وجودها إلى العدم - فقد تحول الإنسان حيث أصبح وجودياً كاملاً إلى موجود سامٍ ، نافٍ لوجود أسمي منه . ولما كان بذلك الوجود السامي دون الإله ، وفوق الإنسان ، فقد أصبح (نصف إله) . وبذلك يتطابق الفكر الوجودى المادى مع الفكر الفرعونى ، الذى اعتقد بمنزلة بين المنزلتين هى منزلة (الملك) حيث هو منزه عن الخطأ والخطيئة ، لأن الخطيئة فعل كبير يرتكبه الصغير ويصفح عنه الكبير (الإله) ، فالملك الفرعونى موجود مقدس لايأتيه الباطل من أى إتجاه - من حيث صفاته - مع بشرية وجوده الجسمى - جسم إنسان وصفات إله - لذلك فهو (نصف إله) فلا هو بشر مثل كل إنسان يتصف بالخطيئة ، ولاهو إله من مظاهر وجوده الغفرأن . وهو كما وصف عند «ياروسلاف تشرنى» فى كتابه (الديانة المصرية القديمة) (٥) .

ولما كانت هذه نظرة تأملية انطلقت من وقفة تحليلية لمسرحية وجودية ، هى مسرحية (الذباب) أو (الندم) لجان بول سارتر ، لذا فهى نظرة دون الفلسفة وفوق الأدب . علّها تكون مفتتحا لحوار قد تتوقف بغياب أساتذة كبار مثل (د. لطفى فام - أحد كبار الكتاب الذين حاوروا أو تحاوروا مع الأدب الفرنسى أو تحاوروا به) (٧) أو علها تكون حلقة بحث بين فلاسفة مصر ، أو بعض النابهين ممن يتصدون لدرس الفلسفة والفكر ، وبين رجال الأدب ، ورجال الدين ، والنقد ورجال التاريخ القديم ودرسه ، أو من يجد فيما طرحت غرابة تستأهل ردى إلى ساحة الندم إذ اقترفت خطيئة اقحام درس المسرح مع درس الفلسفة ، مع درس الفكر الدينى ، وهى لعمرى خطيئة لاأندم عليها ، لأن فيها سموا بالمسرح ، وبطريقة فهمه والحكم عليه .

فإذا كان الإنسان بطبيعته خطّاء فما كان ذلك إلاّ لكونه حكم علي الأشياء وعلى الموجود ، والكون ، وإذا كانت الآلهة بطبيعتها غفورة ، فما كان ذلك إلا بعد الحكم علي الشيء وعلى الموجود والفعل لأن الغفران قرار صادر عن قدرة ، وهو حكم

نهائي حكمت به الآلهة على الإنسان النادم على خطيئته . وهذا يعنى أن الإنسان يتصف بالقدرة على الحكم على الأشياء وعلى الموجودات والكون ، تماماً كما تتصف الإلهة بالقدرة على الحكم على الأشياء وعلى الموجودات وعلى كل مايصدر عن موجود أو كائن . والفرق بين الحكمين هو أن حكم الإنسان جزئى - أي محدود بتعامله مع آخر - على حين أن حكم الآلهة شامل لكل الموجودات في كل مكان وزمان، ولايحده حيّز ، كما هو الحال مع الإنسان . ونخلص مما تقدم إلى أن الإنسان الوجودي ، ليس في مكانة المتأمل المبرر المفسر للوجود أو للإنسان ، ولاهو المبدع الذى يتجاوز الموجود بإبداع وجود جديد ، عبر التجربة الإنسانية أو الخبرة ، والخيال، ولكنه الإنسان الذى يعى ذلك كله أى أن الوجودى هو من يمر بمرحلة التأمل والتبرير - الوجودى المثالى - أو بمرحلة التأمل والتفسير - الوجودى المادى - ثم يوظف ذلك ليخوض بتجربته الإنسانية من جديد ، لتشكيل جوهره وذاته ، فى حرية تلتزم بحريات الآخرين ، بعد أن يتخذ له موقفاً وجودياً - أى يحدد لنفسه ما إذا كان مع هذا ضد ذاك أو مع ذاك ضد هذا - فلا يكون " بين بين " وليس معنى ذلك أن موقف الشخصية الوجودية فى المسرح هو الذى يوجدها لأنها وجدت فى ظروف ترفضها فتتمرد عليها فيصبح لها موقف نظرى نقدى تجسده عملياً من خلال الصراع مع ظروفها ومع نفسها .

- فرق النظرية ودون التجسيد المسرحى :

ويجرنا ذلك الذى عرضناه إلي مجال التجسيد . إذ أن كل ماعرضت له فى تلك المقدمة النظرية هو نوع من الاستقراء التحليلى للفكر الوجودى كما طرح فى مسرحية (الذباب) أو (الندم) لسارتر (٦) مع ربط خاصية هذا الفكر بفكر الفراعنة القديم حول مسألة (الحاكم والمحكوم) وعلاقتها بفكرة (الخطيئة) وفكرة (المغفرة) وفكرة المقدس والسامي وفكرة المتدني والخطاء على أساس رفض (الملك الفرعونى) لصفات وجوده البشرية - مع أنه موجود له جسم إنساني وصفات إنسانية شأنه شأن كل إنسان ، حتى ولو كان عبداً لأحد رعاياه . فالكل عبيده - واعتبار نفسه (نصف إله)

أو (الإبن الآله) مع شيوع هذا الإعتقاد بين الناس جميعاً شبيه بفكرة الإنسان الخالص من الخطيئة والرافض لصفات وجوده البشرية مع أنه موجود له جسم إنسانى وصفات إنسانية .

ولايعنى ذلك الذهاب إلى ماذهب إليه بعض شارحى أدب سارتر من أن الحدث هو منطلق الشخصية المسرحية ، تماماً مثلما فهم أرسطو فى كتابة الشهير (فن الشعر الذى ترجمه د. ابراهيم حمادة ومن قبله د. عبد الرحمن بدوى وشكري عياد فى طبعات مختلفة) على أساس أن الشخصية الوجودية لتتخذ موقفاً من العدم ، ولكن من أحداث حدثت قبل موقفها وهذه الأحداث انتجت ظروفاً رفضتها الشخصية الوجودية .

كما لا يعنى هذا الفهم المغاير لما ذهب إليه فهم أرسطو وفهم شارحى مسرح سارتر ، من أنه مسرح أحداث تماماً مثل المسرح اليوناني إلا أننى أنسب مسرح سارتر إلى المذهب الذى ذهب إليه لاجوس آجري فى كتابه (فن كتابة المسرحية الذى ترجمه درينى خشبة ونشرته در نهضة مصر بالقاهرة) حيث خاللف رأى أرسطو ورأى أن الشخصية هى الركن الركين في المسرحية ، لأنها صانعة الحدث وليس العكس . وهذا لعمرى شبيه بالخلاف بين من رأى المادة أسبق من الفكر ومن رأى أن الفكر أسبق من المادة ومع ملاحظة أن ركنى الخلاف هنا (الحدث والشخصية) كلاهما وجود أو موجود ووجود . فالحدث موجود أوجده وجود مادى هو الشخصية .

ورفض الشخصية للحدث هو رفض لوجود صنعه غيرها ، وتمردها عليه هو تمرد على ظروف وجودها في الحدث الذى لم يشترك فيه .

إذن فالحدث يسبق الشخصية من حيث أنه من صنع غيرها (الآلهة ، المجتمع ، الطبيعة ، الدولة .. الخ) وهو لايحقق لها جوهر وجودها لذلك ترفض وتأخذ منه موقفاً ثم تصنع حدثاً آخر تحقق فيه جوهر وجودها .

فكأن الحدث الذى هو سابق للشخصية في المسرح الوجودى يشكل جذور الحدث الحقيقيى ، الحدث الذى هو الجذر التاريخي للحدث الدرامى الذى تشارك الشخصية

فى المسرحية في صنعه نتيجة لموقفها من الحدث ، الذي جري عليها بدون مشاركتها الواعية والحرة والملتزمة ، والحدث حكم علي الإنسان الوجودى علي أساس أن وجود الإنسان هو فعله كما يقول د. عبد الرحمن بدوى كتابة (دراسات في الفلسفة الوجودية) بشرط أن يكون هو نفسه الذي فعله . فالشخصية ثم فعلها ثم الحكم عليها أى تحديد جوهر وجودها . علي ذلك فالشخصية المسرحية الوجودية شخصية ذات بعدين : بعد نمطي يمثلها بوصفها فكرة ، وبعد حى يتمثل فيه وجودها ومشاهرها ووعيها الإنساني التفصيلى وإنفعالاتها بوصفها ذات وليس بوصفها وعياً فلسفياً أو فكرياً هو بذرة الفكر الفلسفى الوجودى المادى على وجه العموم . وعلى ذلك فعلتها تتراوح مابين لغة المشاعر الإنسانية المتفاوتة بإزاء تفاوت مستويات تعاملاتها الإجتماعية ولغة وعيها بهذا المجتمع المتفاوت من حيث الفكر ومن حيث القيم ولغة الفكر الفلسفى الوجودى نفسه فى جوهره ، بمعنى أن الشخصية الوجودية تختفى خلف قناع لغة الشخصية المسرحية الحية - أى أن فكر المؤلف يقفز على لسانها عن قصد - فى تمثيل دور وجودي :

ويجرنا ذلك كله إلى حيرة الممثل الدارس عند إقدامه على أداء دور مسرحى لشخصية وجودية فى مسرحية (الذباب) أو (الأفواه اللا مجدية) لسيمون دى بوڤوار - مثلاً - أو لغيرها ، فإذا كان للشخصية الوجودية كل هذا الفهم وصولاً إلى الموقف الوجودى ، وهو موقف دون الفلسفة وفوق الأدب ؛ فهل يستقيم أداء الممثل لشخصية وجودية مع مناهج التمثيل المعروفة : تمثيل الدور من خارجه : (التشخيص) ، تمثيل صفات الدور الداخلية و (التجسيد) أم أن الأمر يتطلب منهجاً جديداً مناسباً .

وتلك دعوة أخرى لأساتذة الأدب الفرنسى ، ولأساتذة التمثيل لافتائنا فى هذه القضية ، فهل من مجيب ؟؟

مصادر ومراجع الفصل الثالث

١ - د. لويس عوض ، المسرح المصرى ، (القاهرة ، دار إيزيس للطبع والنشر ١٩٥٣) .

٢- د. محمد مندور «الأصول الدرامية» (المسرح) (القاهرة عن مسرح الحكيم .

٣ - بامبرجاسكوين ، الدراما فى القرن العشرين ، ترجمة محمد فتحى (القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر) ٤ - د. عبد المنعم الحفنى ، چان بول سارتر ، (القاهرة ، دار المفكر) .

باروسلاف تسرنى ، الديانة (المصرية القديمة) ترجمة د. أحمد فخرى سلسلة الثقافة الأثرية والتاريخية مشروع المائة كتاب (القاهرة وزارة الثقافة ، هيئة الآثار المصرية ، ١٩٨٧) ص ٩٣ ، ص ٨٣) .

٤- چان سارتر، مسرحية الذباب سلسلة المسرح العالمى القاهرة (المؤسة المصرية العامة للتأليف والنشر) .

٥ - د. طه حسين، حافظ شوقى، القاهرة ، المطبعة الأميرية ١٩٧٣) ص ٦١ .

٦ - قسطنطين ستنسلافسكى ، إعداد الممثل ، ترجمة محمود مرسى ومحمد زكى العشماوى ، (بيروت دار النهضة العربية ، د-ت) ص ١٦٠ .

* طغيان موسيقا اللفظ على طريقة الأداء الصوتى وهو عيب فى الأداء المسرحى

* طغيان أسلوب المعايشة على طريقة الأداء الصوتى مما خلق الإفتعال بديلاً للأنفعال .

* محل اللغة اللفظية - اتباعاً لمنهج ارتونان آرتو - رائد مسرح القسوة ونظرية الفراغ المسرحي .

٧ - بيتر بروك ، المساحة الفارغة (عن المسرح الخشن) ت : فاروق عبد القادر (القاهرة ، كتاب الهلال ، مؤسسة دار الهلال ١٩٨٦) .

٨ - أرسطو ، الشعر ، ت : عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، مكتبة النهضة

العربية ، ١٩٥٣) .

٩ - د. رشاد رشدى ، "المجال الدرامي فى المسرح المصري " (مجلة المسرح) ع (٢) السنة الأولى - فبراير ١٩٦٤ .(القاهرة ، عن مسرح الحكيم) .

١٠ - فريدريش دورينمات ، "حول زيارة السيدة العجوز " (الرؤيا الإبداعية) مجموعة كتابات جمعها هاسكل بلوك وسالنجر ، ت: أسعد حليم ، سلسلة الألف كتاب ٨٥٥ بوزارة التعليم العالى ، (القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ١٩٦٦) ص ٢٦٤ .

١١ - مهدى بندق ، غيلان الدمشقى - أو قدر الله ، مسرحية شعرية ، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٠) .

١٢ - صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج ، (بيروت ، سلسلة اقرأ ، د / ت).

١٣ - د. يسرى خميس ، مقدمة ترجمته لمسرحية بيتر ڤايس ، أغنية أنجولا (الكويت سلسلة من روائع المسرح العالمى) .

١٤ - بول ڤاليرى ، " حول قصيدة المقبرة البحرية " (الرؤيا الإبداعية) نفسه ص ص ٣٥ - ٣٦ .

١٥ - مهدى بندق ، ريم على الدم ، مسرحية شعرية - (الاسكندرية ، مطبعة الوادى سنة ١٩٨٠) ص . ص ٧٤ - ٧٦ .

١٦ - مهدى بندق ، ريم على الدم - مسرحية شعرية - الاسكندرية ص ص ٧٤-٧٥ .

١٧ - چان پول سارتر «مسئولية الكاتب» (الرؤيا الإبداعية)، نفسه ص ٢٣١ .

١٨ - د. محمد عنانى «الصورة الفنية فى المسرح الشعرى» (المسرح) العدد الثانى ، السنة الأولى (القاهرة ، تصدر شهرياً عن مسرح الحكيم بوازارة الثقافة والإرشاد ، فبراير ١٩٦٤) ص ١٢ .

١٩ - د. فايز اسكندر " وحدة البناء الدرامى " (مجلة المسرح) العدد الثانى ، السنة الأولى ، نفسه ، ص ١٩ .

الفصل الرابع :

مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى (١)

تمهيد : يختلف معمار النص المسرحى الشعرى عنه فى المسرح النثرى تبعاً لإختلاف المادة التى يتشكل منها معمار النص المسرحى الشعرى ومن ثم شكل ذلك المعمار فلكل مادة حركة ولكل حركة مجال ، ولكل مجال ظاهرة . ولكل ظاهرة توجه . ولكل توجه خاصية .

ولكل خاصية تأثير . ولكل تأثير مجال ..

فمجال التعبير الإغريقى هو المسرح . وظاهرته المحاكاة . وتوجهه : العاطفة . وخاصيته الصراع . وتأثيره التطهير . ومجاله الإندماج ...

ومجال التعبير العربى هو الشعر . وظاهرته الوصف . وتوجهه : العاطفة . وخاصيته : الغناء . وتأثيره التطهير * .

ومجالات التعبير المعاصر كثيرة ، ومتنوعة . والمسرح أحدها ..

ومجال المسرح تطهيرى أو تغييرى . ولكل منهما ظاهرة خاصة به وتوجه وخاصية وتأثير فى مجال .

والتطهير أو التبرير مجاله الشعور . والتغيير مجاله الإدراك .

والشعور ظاهرته الإنفعال . والإدراك ظاهرته الدهشة .

الفصل الأول

مجال المسرح ومجال الشعر (وجهاً لوجه) :

مجال المسرح و مجال الشعر (وجهاً لوجه) :

ما أن أبدأ فى قراءة الشعر إلا ويبرز لى قول د. طه حسين :

«الشعر يصور الأشياء ، لا كما تشاء الأشياء أو كما تشاء الطبيعة» (١) .

وما أن أشرع فى قراءة مسرحية إلا ويطل ستانسلا فسكى برأسه محذراً «إننا لا شأن لنا بالوجود الطبيعى الفعلى للأشياء المحيطة بنا فوق المنصة لا شأن لنا بحقيقة العالم المادى ، ذلك الذى لا يفيدنا إلا بقدر ما يهيئه لنا من الظهارة العامة أو الخلفية التي تعمل أمامها مشاعرنا » (٢) .

وليس هناك عيب فى هذا النوع من القراءة فهى تكون قراءة عمل لا قراءة إستهلاك - فإنا لا أقرأ الشعر كما يجب الشعر أن يقرأ ؛ حيث يزدهى بموسيقاه ولكنى أقرأ الشعر كما أحب حيث يزدهى المعنى .

وحيث أقف عند تعريف طه حسين للشعر وعند تعريف ستنسلافسكى للتمثيل فى آن واحد فلأن أمام عمل إبداعى جمع بين مجال التعبير الإغريقى ومجال التعبير العربى ، وحاول التوحيد بين ظاهرة كل من التعبيرين ، والتوحيد بين خاصية كل فن منهما .

والناقد يقف عند التعريف حين تحيّره الظاهرة واعترف أن ظاهرة تلاحم التعبير المسرحى مع التعبير الشعرى فى المسرحية الشعرية "غيلان الدمشقى" ، للشاعر المسرحى «مهدى بندق» قد حيرتنى .

ولقد نتجت هذه الحيرة عندما تنازعت قراءتى للنص موسيقا الشعر وموسيقا الشعور ، فما أن اتّبع أدائى قياد موسيقا الشعر ؛ ظهر (الإرنان) * وما أن اتبع أدائى قياد الشعور الطبيعى ؛ ظهرت (المبالغة) * ولمحت كلاً من طه حسين وستانسلافسكى ؛ وتعريف كل منهما «لافته» مرفوعة من (الكواليس) لينبّهانى - كما ينبه مخرج غيور ممثلاً رديئاً وسماء الإستقراء أو غير موفق فى الأداء - حيث أن

أدائى لم يكن محققاً للتوازن بين كلا التعبيرين .

واعترف ان تلك هى المرة الأولى التى برز لى التعريفان معاً- مع أنى قرأت العديد من المسرحيات التى اتخذت التعبير الشعرى مجالاً لكتابة نص مسرحى .

وعلى الرغم من إيمانى بما قاله بيتر بروك * معبراً عن ضجره من المفاهيم النظرية بقوله : «حين تصاغ النظرية فى كلمات تنفتح الأبواب أمام الخلط والتشويش» (٣) إلا أن العمل العميق ، والإبداع المركب كثيراً ما يخصان الناقد على ترك ما يؤمن به - هذا إذا كان يؤمن بشئ يجوز له اقحامه على النص - بالإضافة إلى أن النقد لا ينهض بمهامه على الوجه الصحيح ما لم يتسلح بخبره نظرية عملية تمكّنه من استفزاز العمل الإبداعى حتى يعطيه ذلك العمل نفسه ؛ المقاييس النقدية التى يقيس بها طبيعة التركيب والتلاؤم ، وطبيعة البواعث وانعكاساتها والصور الإبداعية لهذه التفاعلات . فلذلك - ولأنى لأدع إيمانى بقيم خارجة عن الإبداع الذى اتناوله بالنقد يدخل ضمن عناصر القياس النقدى النابعة من العمل الإبداعى نفسه . وعندما وقفت بين يدى "غيلان الدمشقى" وتذكرت درامية تاريخية ، تدرّعت بالمفاهيم الدرامية ، وعندما انتهيت من قراءتى الزولى لنص "مهدي بندق" استدركت أننى قرأت نصاً لمسرحية شعرية ، فراجعت مفاهيم الشعر في ذاكرتى ، فما ألهمت إلا (بقالة) طه حسين فى مفهومه للشعر ، وماتذكرت فيما قرأت من منهج : ستانسلافسكى فى إعداد الممثل وإبداعه غير هذا التنبيه السابق ذكره .

وبالرغم من أن المكتبة الخاصة بي تحوى مئات الكتب عن المسرح وعن الشعر وعن علاقة هذا الفن بذاك ، إلا أننى وجدت نفسى كما لو كنت حبيس سجن إنفرادى ، حيث بصيص الضوء ، ولاشيء معك حيّ سوى أنفاسك وذاكرتك التى عبثاً تحاول تنشيطها بحثاً عن صور باهتة فى حياتك خارج السجن ، بديلاً عن فقدك المؤقت لحركة الحياة ومظاهرها ودورك فيها .

ولما كان الأمر كذلك فقد برزت لى (قالة) طه حسين فى وظيفة الشعر وبرزت لى قالة ستانسلافسكى فى وظيفة الممثل ، تماماً كما تتجمد صورة باهتة أو صورتان

قفزتا من أرشيف ذكريات رجل محبوس حبساً انفرادياً فى زنزانة هجرها الدفء وقاطعها الضوء ، وحجبت عنها الضوضاء ، فاضطررت اضطراراً - فى بادىء الأمر - إلى التعامل مع "غيلان الدمشقى" من حيث هو الشعر ، من خلال منظور طه حسين ، كما اضطررت إلى التعامل مع «غيلان الدمشقى» من حيث هو الدراما من خلال تجربة ستانسلافسكى .

ويعلم الله أني سعيد - الآن - كل السعادة لهذا الأضطرار أو هذا التركيز ، الذى أمدنى بمنهج اعترف بجدته وبصحته في قياس النص المسرحي الشعرى . لأن اتساع المفاهيم وكثرتها تخلق حيرة الباحث وللابداع الذى نهض ليتصدي له ، ومن ثم كان مشوشاً لقرائه .

وإذا كنت قد استمتعت بقراءتى الأولى لنص المسرحية مما أقنعنى بالوقوف عند أعتاب الإبداع فيها لأستأذن في الدخول إليها صاعداً درج التحليل ، متكئاً على مصادر التاريخ ومنابع الصورة الدرامية ومهتدياً بوميض الشعر فى نظمها اللغوى والفكرى والنفسى والبيئى والإنسانى ، فلقد شرعت فى اعادة النظر فيما بين يدى من قول لطه حسين اتخذه منظارا لمعطيات النص فى الشعر ، واعادة النظر فيما بين يدى من قول استانسلافسكى عن أداء الممثل وطبيعته ، اتخذه منظاراً ثانياً انظر عن طريقه إلى معطيات الأداء المسرحى فى النص نفسه . فأصبحت كمن يمتلك منظارين : أحدهما للقراءة والآخر للسير ، ولكن مع فارق واحد ، حيث أن استخدام منظار الشعر ومنظار الدراما يتم فى وقت واحد ، إذ تنظر إلى التعبير الشعرى بمنظار الشعر فتجده تعبيراً دراميا ، كما تكون نظرتك إلى التعبير الدرامى بمنظار الدراما فتجده تعبيرا شعرياً ، لأن النظرة متوحدة حتى مع وجود منظارين ، ولكن المنظور واحد .

وكيف يكون ذلك ؟!

ويبدو أن الاجابة على هذا السؤال تتطلب إعادة تأمل لتعريف طه حسين للشعر ، ولتعريف ستانسلافسكى للأداء المسرحي - وأقول أداء لأن المسرح هو العرض أولاً وأخيراً - ولأن القيمة الحقيقية للنص المسرحي سواء أكان نثراً أم كان شعراً تكمن فى

قابليته للتجسيد الحى علي خشبة المسرح .

- تحرير دلالة تعريف طه حسين للشعر من سجن "المفهوم" :

"الشعر يصور الأشياء لا كما تشاء الأشياء أو كما تشاء الطبيعة " وهذا معناه أن قيمة الشعر فى ذاته . وهذا مما يعزل الشعر عن تأثيره الإجتماعي المباشر ...

لأن قيمة الشيء ليست فى ذاته وإنما تكمن قيمة الشيء فيما يعينه بالنسبة للإنسان ، فكلما اتسعت دائرة الذين يعينهم الشيء وزادت عنايتهم به زادت قيمة هذا الشيء . لهذا فإن الشيء يتخذ صورته التي نعطيها له لا التي عليها فى الطبيعة أو فى البيئة . ولذلك فقيمته متغيرة بحسب الناظر إليه فإذا كان الشعر من الشعور فإن قيمة الشيد منظوراً إليه بمنظار الشعور هي قيمة تصويرية للشيء - أى اظهاره بمظهر مغاير لحقيقته المادية - إنما هو مادة دخلتها مشاعر المصور نفسه فدبت فيها الحياة لعمر يقف بها عن إنتهاء قيمتها فى نظر مصورها . وإذا كانت الطبيعة هي جماع الأشياء والحيوات ، فإن قيمتها فى القدرة على التصور لغير موجود والتصوير للموجود . غير أن ذلك لايكون وظيفة معلومة عند واحد غير شاعر أو غير فيلسوف . والفرق بينهما أن الأول يصور الشيء أو الطبيعة بمفردات الشعر ، علي حين يصورها الثانى بمفردات المنطق العقلى . لأن الأول يستعين بأجهزة الشعور والحس عنده ، أكثر مما يستعين بأجهزة الإدراك مباشرة . على حين يستعين الفيلسوف بأجهزة الإدراك وإن عرّج على الحدس فى البداية ثم ثنّى بالبرهان ، ليخلص إلى النتيجة ، وربما كان هذا ماجعل «أرسطو» (٤) يجد الصلة أقرب بين الشاعر والفيلسوف عنها بين الشاعر والمؤرخ .

ولكن هذا ينطبق على الشعر ، فماذا عن المسرح ؟!

ولأن المسرح هو العرض ، والعرض ينهض على أكتاف الممثل الذى إن لم يوجد «فلا يمكن أن تقوم للفن المسرحى قائمة » (٥) وربما كان هذا ماجعل دورينمات يقول: «أنا أكتب بإيمان عميق بالمسرح وبالممثل » (٦) . لذلك وقفت عند «غيلان

الدمشقى» من الشعر ومن حيث قابليته للتمثيل . حتى استطيع الحكم علي النص من منطلقات المسرح ، بعيداً عن وساطة التعريفات .

- تحرير دلالة تعريف ستانسلافسكى للتعبير المسرحى من سجن المفهوم:

«لاشأن لنا بالوجود الطبيعى الفعلى للأشياء المحيطة بنا فوق المنصة .. »

قريباً من المعنى الذى وضعه مفهوم طه حسين للشعر . فالطبيعة هنا ، كما هى فى فهم طه حسين للشعر : طبيعتان .. الطبيعة الفعلية ، والطبيعة المصورة .. عبر التعبير الشعرى وعبر التعبير التمثيلى . فالشعر يصور الأشياء . ولكن كيف يفعل ذلك ؟! والممثل يجسد التعبير المسرحى الطبيعى . ولكن كيف يفعل ذلك ؟!

فهناك تصوير طبيعى بالمجال الشعرى وآخر بالمجال التمشيلى . ولكنه فى الحالتين من ابداع الفنان : شاعراً كان أم ممثلاً . ابداع اتخذ الطبيعة المصورة ظاهرة له .

وما الطبيعة المادية للشاعر أو للممثل سوى (التهيئة) «الظهارة العامة أو الخلفية التي تعمل أمامها» : (مشاعر الشاعر) و(مشاعر الممثل) فإلى أى حد ظهر ذلك فى المسرحية الشعرية (غيلان الدمشقى)(٧) ؟!

غيلان الدمشقى والتاريخ الخشن

لايجوز للناقد أن يقف أمام إختيار الفنان لموضوعه ، وإنما تكون الوقفة النقدية أمام اختيار رؤية الفنان وتناوله الإبداعى .

وإذا كان الإختيار محكوماً بتوحد الحالة المزاجية للفنان مع طبيعة الموضوع الذى يتناوله بالتشكيل وفق خصائص المجال الإبداعى الذى يجيده فإن خشونة ماجرى للمفكر الإسلامى (غيلان الدمشقى) حيث كان ذراع (عمر بن عبد العزيز - خليفة المسلمين الخامس من حيث قدره عند المسلمين والتاسع من حيث ترتيب الخلفاء الأمويين) فى تحقيق الدعالة الإجتماعية ومن ثمّ كرهه الأمويين لأن تطبيقه للعدالة

وفق شريعة الإسلام قد أصابهم فى مقتل إذ صادر (غيلان) باسم الإسلام وبموافقة أمير المسلمين (عمر بن عبد العزيز) أموال الأمويين لصالح بيت مال المسلمين ؛ فكاد له الأمويون بعد موت عمر بن عبد العزيز وأوقعوا به ، فكان فى صلبه وتقطيعه حياً على الصليب حتى الموت شفاء غليل بنى أمية .

وهذه الخشونة التي عرفها تاريخ (غيلان) مع الأمويين ؛ حيث جهوده خلف العدالة الإجتماعية بسلاح الشريعة الإسلامية - قديماً - عرفها (مهدى بندق) فى مسعاه خلف العدالة الإجتماعية وفق نظرية الإشتراكية العلمية مرة ، ثم وفق نظرية الدين الإسلامى عن العدالة الإجتماعية ، فسجن مع زملاء له ، إضطهدوا . وربما كان فيما أهم (غيلان الدمشقى) ما همّ مهدى بندق . لذلك عاش مهدى تجربة غيلان وشعر بمشاعره فى قضية مصرية ؛ ولذلك ما كان له أن يكتبها بغير الشعر ، وبالشعر الخشن (شعر الدراما) ولا أظن أحداً له أقل من ثقافة مهدى بندق وقفته وتجربته العريضة وخبرته السياسية والشعرية والمسرحية يستطيع النهوض بتجربة غيلان الخشنة ، لذلك فإن «مهدى بندق» و «غيلان الدمشقى» فيما وجدت ؛ يتبادلان المواقع .. هذا يأخذ من ذاك خشونة الموقف التراجيدى ، بينما يعطيه فى مقابل ذلك لغة الشعر ، ولغة العصر فى نص مسرحى شعرى محكم . وهو محكم لأنه على تبادل المواقع بين «غيلان» و «مهدى» تبادل اللغة والرأى والموقف والحالة المزاجية والوعى بالعدو وبالهدف وبالوسائل وبالمصير . لهذا ظهر «غيلان الدمشقى» حيث برز مطلب للخلاص فى عصرنا ، كما برز فى عصره ؛ لتوحد مفردات العصرين ، أو لتكرر عصره فى عصرنا . فنحن نعيش عصره الأموى دون عقلية (هشام بن عبد الملك) ودون ثقافة أثرياء الأمويين .. لذلك فإننا نحتاج لآلاف (غيلان) - ربما - وتلك ليست مهمة الشاعر على كل حال - لذلك بعث لنا «مهدى بندق» (غيلان الدمشقى) بعث تجربته فى مسعاه نحو العدل الإجتماعى وفق شريعة الإسلام ، التى طبقها فى الملكية والكسب وتوزيع مال المسلمين على كل المسلمين بإيجابياتها وسلبياتها القاتلة حيث كانت القاعدة فى مجتمعه - كما هى فى مجتمعنا على نقيض

ذلك - حيث لا يكفى إمتلاك الفرد الزعيم والمفكر والثورى للشرط الذاتى للتغيير الإجتماعى بغية إقامة العدل الإجتماعى ، لا يكفى أن تكون تلك إرادته هو بمفرده ، مع أنها إرادة الشرع الإسلامى - ولكن لا بد من توافر الشرط الموضوعى وهو إرادة المجتمع فى غالبيته لذلك الأمر ، مع تملكه لأدوات تحقيق ذلك . ولما كانت تلك إرادة الإسلام الذى لم ينهض لتحقيقها بخشونة لا تتحقق بدونها سوى (غيلان الدمشقى) . لذلك سقط غيلان الدمشقى ، وهو يعلم أنه سوف يسقط ومع ذلك لم يتقاعس ، وواصل حتى قطع تقطيعاً على صليب بنى أمية . ولذلك كان بهذه التضحية بطلاً تراچيدياً جديراً بإعادة كتابة تاريخه الخشن بصدق الشاعر الذى يجسد صدق محاولاته النضالية . إستناداً إلى مصادر تاريخية وإلى خبرة عريضة وتوحد جزئى بين الكاتب وبين شخصياته .

القراءة الدرامية فى المسرحية الشعرية «غيلان الدمشقى»

تمهيد: دأب النقد على الإنطلاق من التعريفات النظرية .. يلقى بها أساساً يدعمه بعد ذلك بشواهد من النص نفسه . فالأصل هو التعريف أو العنوان وعلى الناقد قد أن (يدبلج) تحته ما يحققه من داخل النص نفسه . ولما كان النص هو الأصل فإن واجب النقد أو البحث أن ينطلق من النص مادة وشكلاً وتعبيراً من خلال القراءة التحليلية ليكشف عما فيه من قيم مادية وشكلية أو جمالية وتعبيرية وموضوعية (مشهداً فمشهداً) ، بدلاً من تجميع عناصر كل ظاهرة تحت عنوان واحد . وتلك طريقة تبدأ بالجزئيات عوضاً عن طريقة الاستقراء وفق كليات أو فروض كلية - كما اعتاد النقاد - وطريقة الإنطلاق من تحليل جزئيات النص أنسب للمسرح من الإنطلاق من افتراضات ذات عناوين يحتشد لها الناقد بشواهد نصية تحقق صحتها . وفيها احتفاء بالنص نفسه قبل أن يحتفى الناقد بتعريفاته وعناوينه النظرية ، ويوظف شواهد النص التى يقتطفها في خدمة تعريفاته التى غالباً مايستمدها من مفاهيم سابقة . مما يترتب عليه ركود النقد وطغيان المفاهيم والتعريفات والمسلمات النظرية عليه .

- قراءة بيضاء «للمشهد الأول» فى «غيلان الدمشقى» :

«دمشق عام ١٠٦ هجري . المسرح مقسم إلى قسمين . الجانب الأيسر مظلم تماماً . أما الأيمن الذى تسلط عليه الإضاءة فيمثل جانباً من قاعة العرش ، حيث يلمع الذهب والفضة ، تتلألأ على الجدران الفسيفساء الملونة ، وتغطى الأرض الرخامية ببساط فارسى أحمر وتنسدل علي النوافذ ستاذر الحرير الرقيق الشفاف .» (٨)

- تحرير القيمة الدرامية والقيمة الجمالية :

وترسم هذه الإرشادات الطبيعية الدرامية للفكر السياسى بين «اليمين» و«اليسار» حيث البذخ والثراء لدى (اليمين) وحيث الظلام لدى (اليسار) وإذا كان

الظلام كان الخوف والشك والتآمر والسرية وإذا كان النور كان الكشف وكان الإعلان عن النوايا – وهذا ماسوف نراه بعد قليل حينما تبدأ الشخصيات فى الفعل الدرامي .

أما القيمة الجمالية فتبدو واضحة فى التضاد بين المنظرين القائمين على خشبة المسرح (الجانب الأيسر المظلم) و(الجانب الأيمن المتلألأ بالجواهر والذهب والحريروالفسيفساء والأبسطة الفارسية) فهذا التضاد يعكس طبيعة الصراع إذ يوحي به قبل بدء الصراع نفسه ، كما يدعو للتأمل فى «مجردين» : (ظلام) أو (كشف) فى مقابل (تعتيم) . وفى ذلك نوع من نظم مفردات الصورة فى الشكل المرئى قبل أن يبدأنظم لغة الشخصيات .

– وتتبدى الطبيعة الدرامية للمؤثرات .. فى هذا الجزء من الإرشادات : «عاصفة شديدة بالخارج ، فيرى البرق يومض من خلال النوافذ ، ويسمع هزيم الرعد بين الحين والحين» (٩) فإذا كانت هذه المؤثرات الصوتية والضوئية سابقة على دخول (شخصية) فهي تعد تمهيداً لهذه الشخصية . وهى بذلك تكون ذات طبيعة درامية إذ تعمل علي تأكيد الصورتين الحركتين المتناقضتين في قسمي المسرح (الأيسر) و(الأيمن) والتأكيد فيه توضيح لطبيعة الصورتين وتلك قيم جمالية إلى جانب كونها قيما درامية وموضوعية . وهدفها التعقيبى علي الصورتين النقيضتين فى قسمي المسرح يتضمن قيمة جمالية . وهدفها التمهيدى لدخول الشخصية المحركة للأحداث فى المسرحية – كما سنري – وهى شخصية (الوليد) هدف درامى إذ تؤكد ماسيحدث منها ،وفيها (حُسنُ استهلال) للشخصية نفسها بما يلفت إلى دورها ، وإلى ماسيحدث من أحداث . إذ ففيه إرهاص وهو عنصر درامي وعنصر جمالي إذ ينمى التوتر والتشويق ، وعنهما تنتج المتعة .

– وتتبدى المفارقة الدرامية .. فى الجو التراجيدى والجاد الذى بدأت به المسرحية من حيث الطبيعة الدرامية ذات الإيحاء المأساوي أو الجلال المأساوى ، ثم الهيئة التى دخل بها محرك الصراع (الوليد) ومافي ذلك من مناقضة للتوقع الذى أوحى الجلال المأساوى للأفتتاحية به : «يدخل الوليد بن يزيد يتطوح سكراً وخلفه الحاجب ينظر إليه بتوجس» (١٠)

فهذا التحول من حالة مزاجية تفرض جلالاً مأساوياً إلى حالة نقيضة لها على نحو مباغت يظهر المفارقة وهذا لبّ الدراما .

غير أن هذه المفارقة شبيهة بتلك التى حدثت فى افتتاحية (مأساة الحلاج) (١١) حيث تأسست على التضاد الفجائى بين الجلال المأساوى فى مشهد صلب الحلاج عند صلاح عبد الصبور ودخول ثلاث شخصيات فى حالة سُكر وملهاة ، على نحو مفارق لجلال مشهد الصلب الحزين - غير أن ذلك ليس مقصوداً به الموازنة بين المفارقة فى افتتاحية «غيلان الدمشقى» مع المفارقة فى افتتاحية «مأساة الحلاج » ، وإنما قصدت بيان أهمية المفارقة الدرامية فى الإفتتاحية لإلقاء بصيص من الضوء على قوي الصراع فى المسرحية فى فترة مبكرة ، مما يوجد توتراً وتشويقاً يصنع «الملاط» فى الحبكة .

وإذ بدا وجود جانب مظلم فى المسرح إلى جوار آخر مضاء فهاتان صورتان طبيعيتان ، ولكن هذه الطبيعة ناتجة عن ملاءمة الجوار .. بينهما تآخ ، وهو طبيعى إذ فى الطبيعة مكان مظلم يجاوره مكان فيه ضوء وفي زمن واحد . ولكن جمعهما فى إطار واحد هو المصنوع ، المخلوق خلقاً هدفه الإيحاء بمعني التضاد . وهو مجرد بذرة أو نواة للصراع فى تلك المسرحية . خاصة عند إدراك أن الجانب المظلم فى إتجاه (اليسار) وأن الجانب (المضاد) فى إتجاه (اليمين) فيه تخصيص ووراء هذا التخصيص يكمن المغزى الفكرى .

الدافع والتعبير فى لغة الحوار بين الدراما والشعر :

الوليد : قل لى ياهذا الحاجبُ يامن تتطوح فى الأركان .

الحاجب : رهن اشارتكم يامولاي .

الوليد : هل يرضيك البردُ القارس هذا ؟

الحاجب : (مندهشاً) سامحنى يامولاى فإنى لاأفهم قولك .

يعني .. هل يعجبك ويسعد قلبك ؟ أن يشقبنا هذا البردُ الملعون أو ... أو يغرس فينا ... لا لا .. يغرس هذي لاتعطيني المعني المطلوب آه .. أعني يغرز - بالزين - فى أعظمنا الهشة كالمسمار الغائص فى الحائط هه ؟! هه ؟! » (١٢)

ماضرورة النظم هنا ؟! شخص يستفز آخر . ماوجه الشعور ومادوره ؟!

خاصة إذا كان المستفزُ مخموراً - فى غير وعيه - وكان المستفَزُ (حاجباً) (١٣) والاستفزاز عمل عقلى ، أي فيه تدبير مسبق ومقصود ، يهدف إلى تحريك الصراع ولأننا لسنا أمام شخصيتين كل منهما ندا للأخرى ، لذلك فإن تحريك الصراع ليس مقصوداً .

ماذا إذن ؟! أيكون للكشف عن طبيعة مايعتمل من صراع فى داخل الشخصية نفسها ؟ ليس غير ذلك - علي ماأعتقد - لأنه لم يتبق غير هذا الإحتمال .

وما حاجة شخص ماإلى استفزاز غيره إذا كان لايبغى من الغير شيئاً ؟!

وإذا كان هدفه الكشف عن طبيعة مايعتمل بداخله من صراع أو غيظ يدفعه إلى الصراع فلماذا لايعبر منفرداً في شكل (مناجاة) ، خاصة وأن موقعها مناسب حيث : البرولوج (المشهد الإفتتاحى) على نهج قدامي الكتاب من اليونان .

ولماذا يتحاور مع آخر إذا كانت هناك طريقة أكثر ملاءمة وألصق بالكتابة الدرامية ليكشف عما بداخله ؟ كانت تكفيه مناجاة افتتاحية لتجسيد ذلك الدافع وعندها تكون الحاجة إلى لغة الشعر حتمية ، حيث صوت مشاعر الشخصية هو الذى يصدر وليس صوت منطقة أو صورة فكره الناطقة . ولاحتمية لهذا التصوير إلا إذا كان المؤلف نفسه هو الذى يريد كشف الجانب الإستفزازى للشخصية . ووجه اعتراضي إذا يتمثل فى المظهر الذي اتخذه الدافع عند (الوليد) ، وهو أن يستفز غيره ، ليس بغرض تحقيق رد فعل من هذا الغير - وفى ذلك إبطال للموقف الدرامى -

وإذا كانت حدود الناقد تلتزم بتحليل الإبداع من حيث كيفيته شكلا ومضموناً واستنباط سببية تلك الكيفية ، ثم تحديد نوعيته على ضوء فهم كيفية وجوده وسببية هذا الوجود على تلك الكيفية فإنى أقف عند التفسير الأخير الذى استنتجه بعد تحليلي لكيفية التصوير الدرامي في هذا المشهد الإفتتاحي وسببية هذا التصوير - السببية الأكثر التصاقاً بمنطق التصوير وحتميته فى هذا الموقف الدرامي ، بعيداً عن صورة

الإفتتاحية وفق الشكل الأغريقي أو الشكل الأكثر توافقاً مع لغة الشعر - أي بعيداً عن أدوات القياس الخارجية تلك التى لم تستنبط من العمل الإبداعى نفسه -

لهذا رجحت دافع المؤلف نفسه إلى كشف الطبيعة الإستفزازية لشخصية (الوليد) إذ أن الحاجب ليس فى حاجة إلى فهم الطبيعة الإستفزازية للوليد ، فهو بلا شك أدرى بها ، كما أن الوليد إذا استفز الحاجب فإنه يهدف من وراء ذلك أمراً حاضاً علي فعل درامى ، وهذا يتطلب وعياً وإعمالا عقلياً لم يكن (الوليد) - علي الصورة التى وصف بها في الإرشاد السابق على دخوله إلى خشبة المسرح (فى المشهد) حيث كان (يتطوح سكرا) مؤهلاً له . من ثَم فالمظهر الإستفزازى الذى أظهره به المؤلف لايشكل دافعاً حقيقياً خاصاً به .

لذلك قلت إن الدافع إلى تصوير (الوليد) مستفزاً ، يخص الكاتب نفسه ولايخص شخصية الوليد . ولا عيب فى ذلك البتة فليس فى ذلك مايبعد الصورة عن المجال الدرامي ، لأن أسلوب التحقيق الدرامى يشكل خاصية من خصائص المسرح التسجيلى (١٤) . ولكن المهم فى الأسلوب هو ملاءمته للدافع وهو كشف الطبيعة الإستفزازية لشخصية «الوليد» . وهو متساوق مع حدود الإفتتاحية التى من مهامها الكشف المبكر عن خصائص الشخصية والتوجه الرئيسى للحدث والإيحاء به . وهذا كله متحقق هنا فى ذلك المشهد الإفتتاحي .

ولكن يظل تساؤلى عن ضرورة النظم فى هذا المدخل التحقيقى الذى اتخذ صيغة السؤال والجواب - على غير عادة «البرولوج» إذ أن النثرية به أدعي .

ولربما جرنا هذا القول إلى الوقوف (اضطرار) عند (مفهوم النثر) حتي لايطول الخلاف فى سبيل توصيل قيمة مانجد أنفسنا ملزمين بقالة حول نوعية الصورة التعبيرية أو الدرامية فى النص نفسه . وليس ذلك كاف بطبيعة الحال ، إذ يجب لصحة الرأى أن نقف أيضاً عند مفهوم (الصورة الشعرية) وعند مصدرها . ووجدت الاحتكام إلى شاعر وفيلسوف وباحث .. هم (بول ڤاليري وسارتر ومحمد عناني) .

بين نطاق النثر ومنطق الشعر :

يرى بول ڤاليرى : « إن جوهر النثر هو الفناء . - أى أن يفهم ويذوب ويقضى عليه إلى الأبد وتحل محله كلياً الصورة أو الحافز الذي يدل عليه وفقاً لمصطلحات اللغة ، فالنثر يتناول دائماً دنيا التجارب والأفعال - وهى الدنيا التى ينبغي لمدركاتنا وزفعالنا أو مشاعرنا فيها أن تتلاءم مع الأخري . أو يستجيب إحداهما للأخري بطريقة واحدة : هى طريقة التوافق والتطابق . إن الدنيا العملية تتلخص فى مجموعة من الغايات .. وعندما تتحدد غاية محددة تموت الكلمة . إن هذه الدنيا لاتقبل الإلتباس أو الغموض بل تستبعده استبعاداً ، وهى تتطلب السير إلى الغايات من أقصر السبل ، وهى تخنق على الفور العلاقات المنجمة لكل حدث بمجرد تولدها فى الذهن » (١٥)

هذا عن نطاق النثر أو دنياه - كما أطلق عليها ڤاليرى - فماذا عن منطق الشعر أو دنياه . ويكشف «ڤاليرى» عن الدنيا الشعرية الحجب فيراها «تتبدى من خلال عده - أو بالأحرى وفرة - الصور والشخوص والقوافى والمقابلات وتسلسل التحولات والإيقاعات .. الشئ الجوهرى هو الحرص المستمر على تجنب كل ما يمكن أن يقود مرة أخرى إلى النثر سواء جاء ذلك من فقد الشعر سحره أو من عدم متابعة شئ غير الفكر» (١٦) .

فتلك حدود النثر وهذه دنيا الشعر . ولا شك أن شاعراً كبيراً هو مهدى بندق ، يعرف تلك الحدود ، كما أحاط علمه بمتطلبات الشعر حيث يوحى «بدنيا» مختلفة تماماً : دنيا من التأثيرات المتبادلة أشبه بدنيا الأصوات . تلك الدنيا التى ينشأ فيها الفكر الموسيقى ويتحرك . فى هذه الدنيا الشعرية يتفوق الجرس على المنطق ، ولا يذوب «الشكل» فى الموضوع بل يحركه ويقويه وتجد الفكرة الصوت الذى يعبر عنها (١٧) . فإذا كانت تلك هى حدود النثر ، وكان علم الكاتب قد أحاط بها ، كما أحاط بالدنيا الشعرية وعالمها إدراكاً ومعايشة وممارسة طويلة فماذا جعله يغلّب منطق الشعر فى إرشاداته فى الإفتتاحية حيث لا يذوب «الشكل» فى الموضوع بل ويحركه

ويقويه . وحيث وجدت فكرة «اليمين واليسار على المستوى الإجتماعى» معادلاً لها فى الشكل وهو شكل غير قابل للذوبان فى الفكرة ، إذ للشكل تميزه بحيث يستطيع محلل آخر أن يرى للشكل (تقسيم المسرح) إلى قسمين : يميناً مضاء وزاخراً بالنعم والمباهج ، ويساراً مظلماً وخاوياً على عروشه .

وحيث تفوق وميض الصورتين النقيضتين على المنطق ، وحيث يعلو الفكر الموسيقى فى إرشادات الإفتتاحية وحيث لا يعبر حوار الشخصية (الوليد) فى التحقيق الدرامى الذى جرى فى المشهد الإفتتاحى عن الفكرة التى تستهدفها تلك الشخصية من حوارها وهى «الإستفزاز» إلا بصوت خافت ، نظراً لأنها تحمل فكرة المؤلف نفسه عنها - حتى وإن كانت فكرة صحيحة -

ولأن الشاعر يريد أسلوب التحقيق الدرامى لإفتتاحيته الحوارية ، حرصاً على إثارة الإنتباه وخلق التوتر والتوجه إلى وعى المشاهد لا عاطفته ، حيث أن ما يجرى ليس مألوفاً ولا عادياً فإن نطاق النثر هو الأنسب إذ أن التحقيق : (سؤال وجواب) وجوهره هو الفناء - أى أن يفهم السؤال (ويذوب ويقضى عليه إلى الأبد وتحل محله كلياً الصورة أو الحافز الذى يدل عليه وفقاً لمصطلحات اللغة) ويترتب على ذلك (الجواب) عن ذلك السؤال ، وهو (يذوب ويقضى عليه إلى الأبد وتحل محله كلياً الصورة أو الحافز الذى يدل عليه وفقاً لمصطلحات (اللغة) وتنحصر القضية فى وظيفة التوصيل عند (السؤال) والتوصيل عند (الإجابة) ، ومن ثم ينكشف منطق الحوار هنا فهو منطق (التجارب والأفعال) . وليس بعيداً عن جوهر المسرح حتى وإن بعد عن جوهر الشعر ، لأن المؤلف شاعر فإن منطق الشعر لا يتركه مع نطاق النثر على إنفراد أبداً . ولكن المسرح مجاله التجارب والأفعال وردود الأفعال فكان على الشاعر المسرحى أن يصور المنظر محققاً الشعر ومجسداً للفكر الموسيقى ، حيث لا يذوب الشكل فى الموضوع وإنما يدفعه ويقويه فيحقق دور الشعر دون ذوبانه مع الموقف الدرامى ، الذى كتب على شكل تحقيق درامى ، فوازن بين وظيفة الشعر أو زواجها مع وظيفة (النظم اللغوى) لدنيا النثر فى الموقف الدرامى .

فإذا كان الأمر كذلك فما الذى منع الكاتب عن صياغة التحقيق الدرامى فى المشهد الإفتتاحى (الغيلان الدمشقى) فى لغة النثر ، وخاصة وأنه لجأ إلى مثل ذلك فى مسرحية سابقة له وهى (ريم على الدم) (١٨) .

حيث كتب موقفاً أو أكثر فى لغة النثر بل فى لهجة عامية مصرية حين تدخل الوعى الجماعي ونقد التجربة :

«**المتفرج** : إستنى عندك . إحنا قاعدين من الصبح وساكتين عليك وأنت نازل على الست دى مؤامرات ولؤم وشر» متصور إننا جايين هنا نتفرج عليك وأنت بتجرب فينا وفيها ؟! والمصيبة إنك مش بتعلمنا حاجة .. يبقى إيه اللى بتعمله ده كله ؟

المؤلف : هل دفع بك المخرج لتخرّب عملى ؟ إنى أعرفه .. فلقد كان يريد النص بتلك اللغة العامية وحين رفضت إنسحب من العمل ليتركنى وحدى لكنى سوف أتمم عملى حتى يبلغ غايته رغماً عنه .

المتفرج : مخرج إيه وغيره إيه ؟ أنا متفرج عادى . وعاوز أقول لك بقى مش سلبى"(١٩) ولغة هنا لغة توصيل حيث يرفض المثقف الواعى إيحاءات المؤلف الذى هو رمز لسلطة الحكم، حيث يلقى بتبعة الوعى النقدى على عاتق المعارضة (المخرج).

مصادر الصورة الفنية والشعرية بين التوصيل والتصوير والتعبير :

ولعل مهدى بندق حين لجأ إلى كتابة الموقف النثرى فى مسرحية شعرية له بلغة التوصيل كان قد أدرك أن شكسبير العظيم قد فعل هذا عشرات المرات فى مسرحياته الشعرية حيث يصور الأبله أو المجنون أو أحد النكرات أو الجنود فى موقف يسيطر عليه المجال النثرى حيث دنيا التجارب والأفعال ، حيث ينطبق على الموقف الدرامى قول : سارتر عن «الأدب بحكم كونه نثراً وبحكم أنه يطلق على الأشياء أسماء ، فهو ينقل الأحداث المباشرة التى لا نفكر فيها - بل قد نتجاهلها - إلى مجال الفكر ، ويدخلها فى نطاق العقل الموضوعى» (٢٠) .

كما كان قد رأى ت.س. إليوت فى (الأرض الخراب) يستخدم بعض الأصوات أو

المقاطع التى تنتج أصوات ولا تنتج معان واضحة ، ولكن تحقق حالة أو جواً دون أن تحقق معنى من المعانى .

ولكن كل موضوع أو موقف يستدعى الشكل الذى يجسده سواء بالتوصيل أو بالتصوير أو بالتعبير . ومهدى بندق يصور بحوار «الوليد» مع «الحاجب» جانباً من جوانب «الوليد» فى حين أنع يعبر عن الصراع السياسى الطبقى بين (يمين) المجتمع و (يساره) بالمؤثرات والمقابلات فى الصور ، والتصوير حيث يكون إسترجاع صورة بالصوت أو بالرؤية ، وذلك يكون بعد إبتعاد عن موضوع الصورة ، بعد أن زال أثره المباشر على الحواس ، ومن هنا يكون الإسترجاع . وهذا يناسب الموقف الدرامى النقدى ، وهو ماثل هنا على شكل «تحقيق» وهو هنا تصوير فنى لا يرقى إلى التعبير بسبب التدخل النقدى المحقق لدافع الكاتب أو المتلقى المعاصر لكل ما كان قديماً فى التاريخ أو التراث أو فى الظاهرة الإجتماعية .

والصورة الفنية : هى مراد للتعريف المجازى أو الإستعارى ، وهى بذلك تكون شكلاً من أشكال التشبيه أو الكناية أو لإستعارة بأنواعها (٢١) .

فإذا كانت مصادر الصورة الشعرية هى الكلمات بصفتها وسيلة للتعبير وليست وسيلة للتوصيل والصورة الشعرية حتمية الوجود فى الموقف الدرامى حين تفشل الشخصية المسرحية فى التفاعل مع الوسط المحيط ، وحين تكون هناك حاجة إلى التطلع إلى باطن ذات الشخصية يكون التعبير بالصور أكثر إلحاحاً من الكلمات . ولأنه «كلما إبتعدت الشخصية المسرحية عن الآخرين إزدادت الصورة فى حوارها (٢٢)

ولكن (الوليد) لم يبتعد عن الآخرين فهو يوجه سؤالاً للحاجب ، ووراءه سؤال ثان وثالث . والنظم وسيلة الشعر ولكن مصدر الصورة الشعرية غير قائم . فى حوار الإفتتاحية وليس لنا أن نسأل المبدع عن غياب عنصر من العناصر ، وإنما ينحصر النقد فيما بين يديه من واقع نص الإبداع نفسه . إذ يقف وقفتين بإزاء الإبداع الأولى وقفة إستمتاع والثانية وقفة إقتناع والناقد فى هذا الموقف قريب مما قاله (الأعشى)

فى وصف حالتين من حالاته مع (الخمر) :

« وكأسُ شربتُ على لذةٍ   وأخرى تداويتُ منها بها »

يعني .. هل يعجبك ويسعد قلبك ؟ أن يثقبنا هذا البردُ الملعون أو ... أو يغرس فينا ... لا لا .. يغرس هذي لاتعطيني المعني المطلوب آه .. أعني يغرز - بالزين - فى أعظمنا الهشة كالمسمار الغائص فى الحائط هه ؟! هه ؟! » (١٢)

دراميات بين التعبير الشعرى والتعبير النثرى فى المشهد :

وفى قول الوليد للحاجب المندهش من إستفزاز الوليد « يعنى .. هل يعجبك ويسعد قلبك أن يثقبنا هذا البرد المعلون

أو .. أو يغرس فينا ..

لا لا .. يغرس هذى لا تعطيني المعنى المطلوب

آه .. أعنى يغرز - بالزين -

فى أعظمها الهشة كالمسمار الغائص فى الحائط

هه ؟! هه »

وتستوقفنى فى التعبير الشعرى جدلية إختيار الشخصية للفظة الأكثر درامية فعبارة «يثقبنا هذا البرد الملعون» أقرب إلى الصوة الشعرية منها إلى الصورة الحياتية العادية ، لأن جملة «يثقبنا» وهى مناط قول «الوليد» تبدو غريبة فى تركيب العبارة ، غير أن سمناط الفعل ماثل فى أسلوب إستعراض الشخصية لمحاور مناط القول الموزعة بين جملة (يثقبنا) والفعل (يغرس) والفعل (يغرز) الذى هو - بالزين - وكأنه يمكن أن يكون بغيرها - لفظة عربية *

وإذا كنا قد وقفنا عند مظهر من مظاهر الشخصية (الوليد) وهو ميلها الإستفزازى فإن لفظة (يثقبنا) تعطينا مظهراً آخر يكشف طبيعتها الدموية .

إن إستعراض الشخصية أو عبثها الظاهرى بالألفاظ ليس هدفاً بذاته ، وإلا

أصبح الحوار هنا مجرد مناقشة يديرها شخص بينه وبين نفسه . ولكن هدف الإستعراض فى التعبير الشعرى هو الكشف المبكر عن البعد النفسى للشخصية ، حيث يعطينا ثلاثة إنطباعات لفظية للتعبير الشعرى ، وذلك للكشف عن الجانب الدموى أو (السادى) الخفى فى الشخصية . والإستعراض هدفه إجراء عملية إختيار علنى ، أمامنا نحن المشاهدين وتلك العلنية تعمق الرغبة (السادية).. تؤكد القصدية. وهى مدفوعة بطبع متأصل فى الشخصية ، ودافعها الشخصية نفسها وليس المؤلف . فالإستعراض جزء من التركيبة النفسية (للوليد) نفسه .. نابع من ذاته .

وإذا كان ذلك الإستعراض لمادة التعبير (مناط القول) شبيهاً - مع الفارق - بالنهج الذى يلجأ إليه فنان تشكيلى أو يلجأ إليه شاعر فرنسا الكبير پول ڤاليرى) حيث يكتب القصيدة في أكثر من شكل وينشرها فى أكثر من مرة بشكل مغاير ، وشبيهاً - مع الفارق ينهج إفتتاحيات بتهوڤن الثلاث لأوبرا (ڤيدىليو) . فإن ذلك ما يخص الكاتب .

غير أن الإنطباع الذى تتركه اللفظة الأولى هو الإنطباع الدرامى المقصود من المؤلف لأنه يسقط الضوء مركزاً على بعد من أبعاد الشخصية ، ويدعونا للإنتباه إليه . وتكون مهمة اللفظتين الثانية والثالثة (يغرس) و (يغرز) مهمة تظليلية للفظة الأولى (يثقبنا) التى تتضمن معنى الخراب والدمار والتلف .

«يثقب» من جنس الإفتتاحية ، حيث المؤثرات (الرعدية والبرقية) التى تشيع الرعب والخوف والإيحاء بالدمار والتلف ، فهى لذلك درامية وأكثر إقتراباً من روح الشعر . وهى أكثر قرباً من الدراما لإرتباط ما توحى به من دمار جسدته المؤثرات الصوتية والمسرحية التي ما فتأت تتكرر من موقف إلى موقف درامى آخر ، تلك التى صاحبت المشهد الإفتتاحى ، وهى أكثر قرباً من الصورة الشعرية لذلك الأمر نفسه .

لأن الشعر بنى على الموسيقا ، والموسيقا بنيت علي الإيقاعات وعلى التجاور والتلامس والتقابل المسحوب بين النغمات ، وذلك كله قائم فى لفظة :

«تثقبنا» فى تلامسها وتقابلها وتجاورها مع ما تعطيه لنا المقدمة الوصفية للعواصف والبرق ، وهو الإرهاص بالحزاب والدمار الآتى :

وتعطينا لفظة «يثقبنا» جوهر الشخصية . والفرق بين الحوار والجدل أو المناقشة هو أن الحوار المسرحى يعطى جوهر الأشياء كما تريده الشخصية المسرحية . يعطى أخص خصوصيات الشخصية .

ودرامية التعبير الشعرى : فى هذا التعبير .. تتمثل فى كون هذه الصورة أقرب إلى الصورة الشعرية منها إلى الصورة الحياتية العادية ؛ فالبرد لا يثقبنا فى التجربة الحياتية ولكنه يلسعنا . إذاً فهذا ليس برداً ولكنه كناية عن إجتياح (غيلان) وحركته الفكرية للنظام الأموى - وحركته الفكرية هى حركة الإسلام نفسه فى فهم المسلم الدراس لتاريخ الإسلام ونظريته الإجتماعية .

أما شعر التعبير الدرامى : فيمكن فى ضرورة اللفظة فى التعبير الدرامى :

«يثقبنا» ؛ فهى تمثل ضرورة فى هذا التعبير ، وهى ملائمة تمام الملائمة لأنها تناسب (مخموراً) أكثر مما تناسبه لفظة (تغرس) لأنها تعنى النمو والخير . وهذا مما لا يناسب السياق الدرامى .

ولئن كان إختيار (الوليد) قد وقع فى النهاية على لفظة (تغرز) التى تعطى معنى الوخز ، ومن ثم الألم ، وتعطى معنى رتق الثوب أو الجرح .. إلخ ..

ولئن كان (الوليد) قد قصد الإيحاء بأن توجهات (غيلان) وفعله أو (غيلان) نفسه «كالمسمار» الذى (غرز) فى عظم الأسرة أو النظام القبلى الأموى .

فإن ذلك التعبير لا يتلامس مع العواصف والصواعق والرعود التى تتلاطم وتعصف فى بدايات الحدث ويتكرر عصها ويتنامى مع تنامى الحدث فى المسرحية كلها . هذا إلى جانب ما فى لثقب من إستمرار دخول البرد وتياره وما تشكله اللفظة والصورة من حركة ، على حين (تغرز) - بالزين - أو بغيرها فيها فعل له صورة حركية واحدة ثم يكون السكون وفناء حركتها .

إستنتاج (١) :

ونخرج من هذا العرض إلي أن الموقف المسرحى الشعرى هو ذلك الموقف الذى يتوازن فيه التعبير الشعرى مع التعبير المسرحى أي يتوازن فيه الفعل بين أجهزة الإدراك والحركة والحس عند الشخصية المسرحية نفسها توازناً يمكنها من أداء دورها وفق إرادتها فى المشهد المسرحى ، دون بروز لدور الشاعر فى ذلك - مع أنه صانع ذلك الأمر وخالقه عند كل شخصية .

ونستنتج أن الصورة الشعرية فى المسرح الشعرى ضرورة من ضرورات الحدث .

جماليات التعبير : وإذا كان لكل فن من الفنون جمالياته ؛ فإن هذا التعبير فيه مكان للجماليات .

« أن يثقبنا هذا البرد الملعون

أو .. أو يغرس فينا ..

لا لا .. يغرس هذى لا تعطيني المعنى المطلوب

آه .. أعنى يغرز - بالزين -

فى أعظمنا الهشة كالمسمار الغائص فى الحائط

هه ؟! هه ؟! »

نلاحظ حروفاً مكررة وأصواتاً لو حذفناها تأثر المعنى مثل (أو) فى السطر الشعرى الثانى من هذا التعبير وكذلك «لا لا» ولفظة (آه) وكلمة (أعنى) ولفظة (بالزين) ثم (هه ؟ هه ؟)

وهذه الحروف والأصوات والألفاظ يمكن إعتبارها زوائد ، ولا حتمية لها .. إذا أردنا المعنى ؛ فالمعنى يصل دون الحاجة إليها .

(أن تثقبنا هذا البرد

..... أو يغرس فينا ..

... يغرس هذى لا تعطينى المعني المطلوب

.. .. .. يغرز ----

فى أعظمنا الهشة كالمسمار الغائص فى الحائط)

أليس المعنى تاماً هكذا بدون الألفاظ ؟! هل ثمة ضرورة حتمية لوجودها ضمن الصياغة ؟! فإذا كان الأمر كذلك فإن هذه الزوائد تعتبر حشواً . فهل هى حشو لإقامة الوزن الشعرى ؟!

لو كان التعبير مجرد تعبير شعرى لجاز مثل هذا التقييم النقدى ولكننا أمام تعبير درامى مسرحى لذلك فإن هذه الألفاظ وتلك الحروف والأصوات تعد من لوازم الحالة الخاصة بالشخصية المسرحية نفسها ، وهى خاصة . فالشخصية غير متوازنة هذا إلى جانب أن هذه الألفاظ تعطى خصوصية القاموس اللفظى للشخصية .

وتتمثل درامية بعض الألفاظ فى كونها تشكل (ذريعة) أو تكئه درامية لمواصلة الحدث بعد أن توقف بفعل (جدلية إختيار الشخصية للفظ المعبر عن مزاجيتها السادية) مثل لفظة (هه ؟! هه ؟!) فبهذه اللفظة يتمكن الشاعر المسرحى من بدء تحريك الحدث بعد توقفه الإضطرارى لتنمية صفات الشخصية وتطوير معرفة المتلقى بجوانبها . وبها تعود الشخصية إلى الإلتحام من جديد مع الشخصية التى تتحاور معها .

هذا إلى جانب وظيفة تلك الحروف الجمالية حيث تعمل على خلق مساحات زمنية للصمت (أو) تعبيراً عن التراجع والإتصال و (آه) تعبيراً عن الإستدراك أو الإكتشاف حيث البديل و (بالزبن) تضفى معنى الفذلكة على الشخصية . فهذه الإلفاظ وإن كانت لها وظيفة جمالية إلا أنها ذات وظيفة درامية أيضاً . فهى لا تخص المؤلف ولكنها تخص الشخصية . فلو كانت تخص المؤلف وكان من الممكن قبولها إذ هى نوع من الزخرف لكننا نكتفى بوصفها بالجمالية ولكنها من حيث هى من خصوصيات الشخصية أصبحت درامية أيضاً إذ تعطى حالة الشخصية طبيعتها ومنطقية سلوكها ومزاجية

فعلها .

أما جماليات التركيب الأسلوبى للسطر الشعرى الدرامى فتظهر فى التقديم والتأخير الذى يلعب دوراً قهادياً فى خدمة الوزن والموسيقا :

«الحاجب» (بحذر) آ ... هى أيام الله ولا تعقيب على قدره .

الوليد : (مقهقهاً) حلوة .

كيف نسيت أنا يا هذا أنك أنت رئيس الحجاب

يعنى رجل الدولة .. هه ؟!

يعنى لابد تسير ولو فى نومك بالفلسفة الرسمية

«شاطر» يا هذا .. لكن مالك تترنح مثل السكير الخائر ؟

الحاجب : (مندهشاً) إنى كالطود ثباتاً يا مولاى

الوليد : تقصد إنى من يتطوح يا كلب ؟!

(الحاجب مستاء) : لم يشتمنى قبلك يا بن زيد أحدٌ قط

الوليد : قط ؟!

(وينفجر بضحك هستيرى)

كنت أظنك سوف تقول كلمة بالكسرة كنت سأعجب بفكاهتك اللغوية .

مصادر ومراجع الفصل الرابع

١- د. طه حسين ، حافظ شوقى ، القاهرة ، المطبعة الأميرية ١٩٧٣) ص ٦١ .

٢ - قسطنطين ستنسلافسكى ، إعداد الممثل ، ترجمة محمود مرسى ومحمد زكى العشماوى ، (بيروت دار النهضة العربية ، د-ت) ص ١٦٠ .

* لأن الشاعر حين يتسلى بالرحلة والوصف إنما دفعاً لحالة الفقد وتخلصاً من حالة الحزن والألم أو تطهراً منهما - وهما عاطفتان .

* طغيان موسيقا اللفظ على طريقة الأداء الصوتى وهو عيب فى الأداء المسرحى .

* طغيان أسلوب المعايشة على طريقة الأداء الصوتى مما خلق الإفتعال بديلاً للأنفعال .

* محل اللغة اللفظية - اتباعاً لمنهج ارتونان آرتو - رائد مسرح القسوة ونظرية الفراغ المسرحي .

٣ - بيتر بروك ، المساحة الفارغة (عن المسرح الخشن) ت : فاروق عبد القادر (القاهرة ، كتاب الهلال ، مؤسسة دار الهلال ١٩٨٦) .

٤ - راجع : أرسطو ، الشعر ، ت : عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، مكتبة النهضة العربية ، ١٩٥٣) .

٥ - د. رشاد رشدى ، "المجال الدرامي فى المسرح المصري " (مجلة المسرح) ع (٢) السنة الأولى - فبراير ١٩٦٤ .

٦ - فريدريش دورينمات ، "حول زيارة السيدة العجوز " (الرؤيا الإبداعية) مجموعة كتابات جمعها هاسكل بلوك وسالنجر ، ت: أسعد حليم ، سلسلة الزلف كتاب ٨٥٥ بوزارة التعليم العالى ، (القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ١٩٦٦) ص ٢٦٤ .

٧ - مهدى بندق ، غيلان الدمشقى - أو قدر الله ، مسرحية شعرية ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٠) .

٨ - مهدى بندق ، المصدر نفسه ، ص ٩ .

٩ - المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

١٠ - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

١١ - صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج ، (بيروت ، سلسلة اقرأ ، د / ت) .

١٢ - المصدر نفسه ، ص ١٠ .

١٣ - الحاجب : فى عصر الخلفاء يشبه وزير القصر أو الياور فى عصرنا .

١٤ - انظر : د. يسرى خميس ، مقدمة ترجمته لمسرحية بيتر ڤايس ، أغنية أنجولا (الكويت سلسلة من روائع المسرح العالمى) .

١٥ - بول ڤاليرى ، " حول قصيدة المقبرة البحرية " (الرؤيا الإبداعية) مجموعة مقالات جمعها هاسكل بلوك وسالنجر ، ت : أسعد حليم (القاهرة ، سلسلة الألف كتاب ٨٥٥ عن وزارة التعليم العالى ، مكتبة نهضة مصر سنة ١٩٦٦) ص . ص ٣٥ - ٣٦ .

١٦ - ڤاليرى ، نفسه ، ص ٣٦ .

١٧ - ڤاليرى ، نفسه ، ص ٣٦ .

١٨ - مهدى بندق ، ريم على الدم ، مسرحية شعرية - (الاسكندرية ، مطبعة الوادى سنة ١٩٨٠) ص . ص ٧٤ - ٧٦ .

١٩ - مهدى بندق ، ريم على الدم ، نفسه ص ص ٧٤-٧٥ .

٢٠ - چان پول سارتر «مسئولية الكاتب» (الرؤيا الإبداعية) ، نفسه ص ٢٣١ .

٢١ - د. محمد عنانى «الصورة الفنية فى المسرح الشعرى» (المسرح) العدد الثانى، السنة الأولى (القاهرة ، تصدر شهرياً عن مسرح الحكيم بوزارة الثقافة والإرشاد، فبراير ١٩٦٤) ص ١٢ .

٢٢ - د. فايز إسكندر ، «وحدة البناء الدرامى» (المسرح) العدد الثانى ، السنة الأولى ، نفسه ص ١٩ .

٢٣ - المصدر نفسه .

الفصل الخامس

مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى (٢)

البحر والمسرحية «الدهرية»

(دراسة حول ضرورة الشعر فى المسرح)

تطبيق على مسرحية د. أنس داود

« البحر » والمسرحية الدهرية

تداعيات درامية وغير درامية :

كثيراً ما يبدأ المرء فى قراءة فقرة ما من نص أو من رسالة أو من دراسة فيتداعى إلى ذهنه معنى آخر . وقد يكون ذلك التداعى غير متوافق - فى الغالب - مع المعنى الذى إستدعاه .

وفى هذا الموضع ، حيث نحن بصدد مناقشة ، أو تحليل نص مسرحى شعرى ، هو مسرحية (البحر) للشاعر الدكتور أنس داود ، يتداعى موقف للدكتور إبراهيم حمادة ، حيث كان رئيساً لهيئة المسرح في مصر ، فى أواخر السبعينات ، على أثر قراءتى لتصدير قصير قدّم به المؤلف مسرحيته : «هذه المسرحية» «شاعر أندلسى» .. وقد وفد على مصر ، مع قافلة متجهة نحو الشرق ، وكانت «قفط» محط رحال الذاهبين إلى الشرق والعائدين منه ، وكانت الراهبات يخرجن ليسقين هؤلاء المغتربين، ويقدمن بعض العون .. فتعرّف شاعرنا على إحدى الراهبات ، وتحابا ، تركت هى الدير ولم يكمل هو رحلته بل إنطلقا نحو البحر (١) .

وهو تصدير يشير إلى أن هذه المسرحية هى من نوع (مسرحية الشخصية) ، ولأنها كتبت شعراً ، فهى تعنى فى المقام الأول بتصوير (النفس البشرية في تلك الشخصية) على أن هذا الموقف الذى تداعى لى عند قراءتى لهذا التصدير غير الدرامى ، هو تداع غيردرامى . لأن التداعى الدرامى خاصية من خواص مسرح العبث . وهو لهذا يكون مقصوداً ؛ ليحقق الأثر الدرامى العبثى ؛ وليحقق بأسلوب التداعى غير المقصود من كتاب العبث - عنصر التغريب - حيث تشكل التداعيات عنصر تباعد بين الفكر والمعنى وبين المتلقى ، لأنه يجعل المتلقى فى حالة تشتت ، نتيجة لوقفته التأملية بين المعنى ، والمعنى المتداعى ، ليوجد علاقة بينهما ، أو يحاول ذلك - على أقل تقدير - ومن هنا يفوت على نفسه معنى جديداً ثالثاً ، يكون الممثل قد أداه ، ومن هنا يحدث الإنفصال عند الجمهور المتلقى

هذا عن التداعيات الدرامية . ولكن التداعيات غير الدرامية هى التى لم يكن المؤلف يقصد إليها ، لأنها ليست عنصراً فى عمله الإبداعى أو فى نصه من حيث هو نص مسرحى درامى . ولكن التداعيات جزء من لغة الشعر ، ترتيباً على أهمية الصور الشعرية التى تعتمد على أساليب المجاز من تورية وإستعارة وتشبيهات وكناية .. إلخ وترتيباً للدفقة الموسيقية وتيارها فى الإبداع الشعرى . وهو أمر يؤدى إلى وجود زمنين للصورة حيث زمن تأمل المتلقى للصورة الشعرية شكلاً ومضموناً ، وزمن ترجمته لمعناها بوصفها وسيلة لنقل شعور الشخصية المتكلمة بها والكشف عن طبيعة علاقاتها بالوسط المحيط ، مع دورها فى تطوير الشخصية وتطوير الحوار ؛ حالة كون اللغة خالية من الغنائية وهو أمر سنقف عنده لتحليل الطبيعة الغنائية ، والطبيعة التظليلية والطبيعة التذيلية والطبيعة الدرامية فى المسرح الشعرى .

ولكن التداعى الذى إستوقفنى عند تلقى هذا التصدير «الذى قدّم به مؤلف مسرحية البحر لنصه ، والذى قد يكون شبه مصدر تاريخى للمسرحية . غير أن وضعها فى الصدارة أوجب التداعى غير الدرامى لموقف صدر من قبل عن د. إبراهيم حمادة ، حيث قضى بضرورة إلتزام كل مؤلف مسرحى ، بتقديم ملخص لمسرحيته ؛ عندما يتقدم بنص مسرحية إلى لجنة القراءة المركزية بهيئة المسرح والموسيقى والفنون الشعبية - آنذاك .

على أن مثل هذا القرار قد كان وما يزال متبعاً مع كتّاب المسلسلات الدرامية والبرامج التليفزيونية والإذاعية فى مصر " حيث يتقدم الكاتب بفكرة المسلسل أو السهرة أو البرنامج ، فإذا وافقت رقابة التليفزيون على الفكرة يتقدم المؤلف بملخص لكل مشهد أو حلقة على حده ؛ لتجيزها الرقابة أيضاً . فإذا تم له ذلك ؛ تقدم بالمعالجة الدرامية للعمل المكتوب أو للحلقات .

*** النص المسرحى بين التصدير والتلخيص والتكثيف :**

والتصدير ، هو نوع من التقديم ، وهو فى الكتب ذات الصفة العلمية يكون لصيقاً بموضوع الكتاب نفسه . ويكون جزءاً من سياقه - غالباً -إذا كان من وضع مؤلف الكتاب نفسه ، ولكنه قد يكون غير ذلك ، حينما يكتبه آخر ، ممن يتحمسون

للكاتب أو للموضوع ، أو ممن تدعوهم النخوة أو المجاملة إلى كتابة التصدير ، أو هم يلقون بأنفسهم وبالمؤلف فى حفرة التصدير والتصدير يكون قصيراً - فى عمومه - والتصدير قد يكون تلخيصاً ، وقد يكون تكثيفاً .

أما التلخيص فقد يكون تصديراً وقد يكون خاتمة . أما التكثيف فهو خاصية قد تظهر فى التصدير وقد تظهر فى التلخيص ، إذا كان التصدير أو التلخيص فى غير الإبداع .

والتلخيص ليس من خواص الإبداع مع أنه نوع من الاختصار ، الذى يغفل بعض الخواص الأخرى في العمل الملخص . ولكن التصدير وإن اتخذ مسميات أخريات : كالتقديمة أو الإفتتاحية أو المطلع أو المقدمة أو الاستهلال أو البرولوج ، أو المشهد الافتتاحى أو خطبة الكتاب . إلا أنه فى المسرحية يكون مكثفاً غاية مايكون التكثيف . والتكثيف هو أحد الخصائص المهمة أو الرئيسية فى المسرح ، وفى الشعر .

وتثير عملية التلخيص فى العمل الدرامى ، وفى المسرح أو في السينما أو فى التليفزيون .. الخ عدة تساؤلات .. هل يجوز تلخيص عمل درامي ؟ بل .. هل يمكن تلخيص عمل درامى ؟ ثم أليس يعد ذلك نوعاً من الرقابة على الإبداع قبل أن يتم ؟ أليس هو نوعاً من الإنذار المبكر فى مواجهة الفكر ؟؟

وإذا كنت لاأدري سبب قرار رئيس هيئة المسرح - آنذاك - بشأن الزامه لكل مؤلف مسرحى بتقديم ملخص للمسرحية التى يتقدم بها إلى الهيئة ، إلا أننى أعرف تمام المعرفة سبب رفض توفيق الحكيم الإمتثال لمثل ذلك القرار الإدارى ، حيث كتب يقول أن المسرحية لايمكن تلخيصها على أى وجه من الوجوه ، فما يمكن كتابته فى صفحة واحدة ، لاحاجة لأن أكتبه فى مائتى صفحة . ومايحتمل قوله فى صفحة واحدة، بحيث يعبر عن قائله ويصل إلى مستقبليه، تستحيل كتابته فى أكثر من ذلك.

وهذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فأن الإبداع تفاعل عناصر عديدة تشكل

الفكرة فيها قيمة واحدة . والتلخيص يتعامل مع الموضوع ، والإبداع يكتسب مسماه من الخليقة التى أوجدتها من العدم عملية تفاعل العناصر الفنية والفكرية والشعورية التي ماكان لها أن تجتمع دون معايشة طويلة لخالقها وذوبانه شعوراً وفكراً وخبرة مع مجتمعه - أولاً - ثم مع عناصر عمله الإبداعى - ثانياً - بعد تملكه التام لأدوات تحصيله وتوصيله لفنه ، مع ضرورة أن تتباين فى المسرح أفعال كل شخصية ودوافعها وعلاقاتها بالمحيط البيئى - كل على حده - مع توحد جزئيات الحدث بحيث ينتظم ايقاعات كل جزء منها ايقاع واحد عام . وهو أمر صعب التحقيق فى المسرح الشعري لكونه تصوير للنفس قبل أن يكون تصويراً للشخصية أو للحدث أو للعلاقات .. إنما هو معنى بالدافع الخفى للسلوك البشرى بما يعنيه هذا المعني من التركيز على إنفعالات الشخصية ، دون التركيز الكاشف لأسبابها وهو أمر لايخلو من غنائية ، داعية إلى التأمل ، وليس إلى الترجمة اللغوية التى هي خاصية الحوار الدرامي المعنى بتصوير (فعل ورد فعل متناميين وخاصين بالشخصية فى حيز زمانى ومكاني)(٢) ولايخلو من تذليل وتظليل لكشف بعض جوانب الحدث، ولكشف بعض جوانب الشخصية عن طريق تظليل أفعالها، دون التصريح بها أو تبريرها مثلما يحدث فى الحوار الدرامى النثرى .

ونخرج من هذا الذى تعرضنا له إلى القناعة بأن الإبداع لايكون ابداعاً حيث يحكم عليه من خلال عنصر واحد من عناصره . فليس ذلك عدلاً . لأن تلخيص الفكرة فى المسرحية ، والحكم عليها من خلال الحكم على فكرتها أو ملخص قصتها - فقط - هو ميل بزاوية حادة فى إتجاه الموضوع . وهذا لعمري تجديد لذكرى قضية قديمة، هي قضية اللفظ والمعنى ، إذ يغلب أناس المعنى على اللفظ فى حين يغلب آخرون اللفظ على المعنى ، مثلما كان من أمر (الجاحظ) و(ابن قتيبة) وغيرهما من النقاد فى تاريخ النقد الأدبى العربى القديم .

ولعل هذا ما أرادت ايضاحه قبل أن أعرض لنص المسرحية الشعرية (البحر) آخر أعمال د. أنس داود الشعرية ، المنشورة .. إذ وجدت فى مستهل طبعتها (٣) تصديراً منفصلاً عن النص ولكنه - فى نظرى - تلخيص لقصتها .

ولابد أن دراستى لخصائص المسرحية هى التى استوقفتنى ، حيث تبدأ المسرحية، بعد انتهاء القصة ، لأنها تركز على الأحداث التي ترتبت على القصة - وذلك من وجهة نظر أرسطو وربما غالبية الإتجاهات ، ناهيك عن الإتجاهات الطليعية التى لا تتضمن قصة على الإطلاق - وهذه الوقفة ، هي من صميم عمل الباحث ، حين يخالف النص الموجود ما طابق علمه فى التخصص أو حين يخالف الموجود الحديث المتأصل بالتنظير السابق . وقد خالف تلخيص قصة المسرحية- هنا - خبرة الواجد .

* وقد يحتج دارس أو ناقد بأن كثيراً من المسرحيات تبدأ بإفتتاحية أو تقديمة درامية أو برولوج استهلالي يلخص قصتها مثلما جاء فى مسرحية (ياسين وبهية) (٤) أو مثلما جاء فى مسرحية (أدهم الشرقاوى) (٥) أو كما كانت استهلالات عدد غير قليل من النصوص المسرحية العالمية أو العربية والمحلية . وأبادر فأقول : ولكن ذلك كان ضمن سياق العمل نفسه ، وكان بمثابة فرض وليس بمثابة البرهان أو النتيجة، والتلخيص يعطى النتيجة ولايعطينا طريقة الوصول إليها ، ومع هذا فإن تلك الإستهلالات لاتقدم تلخيصاً لقصة المسرحية ، ولكنها تجذب الإنتباه ، وتثير الحماس نحو المتابعة ، وهى بذلك تعتبر جزءاً من الحبكة (٥) ، (٦) ، (٧) هى بداية الحبكة في المسرحية ، وهى لاتنفصل بحال عن سياق الأحداث ، ولاينتهى دور الإفتتاحية إلا فى ختام المسرحية نفسها ، فهى تطل برأسها طوال أحداث المسرحية .

وهى تكثيف شديد للقضية التي سيجسد أبعادها أشخاص يتصارعون صراعاً تختلف قيمته الفنية من إتجاه فنى مسرحى ، إلى اتجاه فنى آخر (٨) ، (٩) ، (١٠) ، (١١) .

والتكثيف لا يكون تلخيصاً ، لأن التلخيص يلغي أجزاء من العمل ، ويحجب عن المتلقى تفاصيل تميز شخصية درامية عن أخرى ، وتفرض جوهر الفعل الدرامي عند كل منها ، تضىء تفرده فى لفظه ، وفي سلوكه ، وفى أدق تعبيراته ، وفى أخص خصائص حركاته ، وسكناته وصمته ، واشراقاته ، واظلامه ، ففى التكثيف رائحة كل خصيصة من تلك الخصائص ، وليس فى التلخيص شىء من هذا . والافتتاحية

المسرحية تعتمد التكثيف لا التلخيص لذلك قد وقفت هذه الوقفة المندهشه من هد العرض التصديري لقصة المسرحية (البحر) التى تصدرت نص لمسرحية وانتهى أمرها عنده نهاية آخر سطر منها . ولقد تطلب ذلك منى استرجاع موقف من مواقف الإدارة فى هيئة المسرح على نحو ماعرضت - من كتاب المسرح المصري - فى وقت من الأوقات .

الاستهلال فى مسرحية البحر بين التلخيص والتكثيف

يستهل المؤلف نصه بتلخيص للقصة : «شاعر أندلسى وفد على مصر .. الخ» ولاشك أن هذا التلخيص قد عرض لنا المغزي ، وهو أمر يجاهد المتلقن لإستخلاصه فى نهاية استقباله للإبداع ، وهو يستمتع من خلال تلك المجاهدة .

على ذلك فإن التلخيص قد وفر علينا المجاهدة الممتعة فى سبيل اكتشاف المغزى ، ومن ثم حرمنا من الاستمتاع .

ولمعترض تدرع بثقافة يونانية قديمة أن يوقفنى عن زعمي هذا لمجرد الإشارة إلى معرفة رواد المسرح القديم ، التى سبقت مشاهدتهم لأى عرض مسرحى لأحد كتاب اليونان ، حيث يحيطون بقصة المسرحية نفسها قبل العرض ، من خلال معرفتهم الوثيقة بمصادرها فى الإلياذة أو من الأوديسيا ، ومن ثم إلمامهم السابق على العرض لمغزى الأحداث التى تجرى فى العرض المسرحي نفسه . دون أن يفتقدوا المتعة. ولكني أقول إن المتعة تنتج فى هذه الحالة مع اكتشافهم احدى ملاءمة التجسيد المسرحي الحى لتلك القصص ، وتنتج من الكيفية المتغيرة والمتجددة من عرض الأحداث بأسلوبين مختلفين ، أو أكثر على يد كاتبين أو ثلاث ، كما حدث مع الثلاثة الكتاب التراجيديين الكبار في اليونان القديمة ، (أسيخيلوس - سوفوكليس - يوربيدس) عند تناول قصة كل منهم لقصة (الكترا) فالقصة هى القصة ، والأحداث هي الأحداث ، والجمهور القديم يعلم طبيعتها مسبقاً ، ولكن الرؤى قد اختلفت والمعالجات قد تباينت في الكتابة ، فما البال في التجسيد عند العرض ؟

إن فى هذا التنوع مكمن المتعة، وموطن الإكتشاف التي تجلبها محاولة اكتشاف

خصائص كل تناول وألوان كل تجسيد ، وظلال مشاعر المؤلف على « الشخصيات فى كل عمل مسرحي منها .

ولكن هذه المقدمة التلخيصية ولا التكثيفية فى مسرحية (البحر) والتي تعطينا مغزاها قبل أن تبدأ أمر شبيه بنواة شجرة المشمش التي تعطينا رائحتها قبل أن نغرس هذه النواة فى التربة ونرويها ونرعاها بعد نبتـها وتفرعها وتزهرها واثمارها ، فتعطينا جنيها .

وهناك فرق كبير بين أن تحصل على ثمار المشمش من السوق ، والحصول عليها من فوق أغصانها التى فى شجرة غرست بذرتها ورعيتها وجنيتها بيديك . ففى العملية الثانية متعة لانظير لها ، فى حين لاتكون هناك لذة تذكر فى بذل نقودك فى السوق للحصول على تلك الفاكهة - وهكذا يصل المغزي بهذا التلخيص - فكل البطلين قد فَضل قيد الحب على قيد الدين : «هى تركت الدير» وهو رجع عن الحج ، وانطلقا مع البحر والطبيعة والحب .

«البحر» بين القصة والحدث الدرامى

ولاشك أن ماعرضت له بشأن القصة فى المسرحية وانتهائها قبل أن يبدأ الحدث الدرامى ماثل فى مسرحية (البحر) حيث يبدأ المشهد الأول (في مدينة أندلسية بين الراهبة والشعر بعد أن تركت الراهبة (مارية) الدير والرهبنة ، وركبت البحر مع الشاعر (واعد) حبيبها الراجع عن رحلته المشرقية - وما هي إلا رحلة العمرة أو الحج - حيث كانت (قفط) فى صعيد مصر هى حلقة الإتصال بين الحجيج ومناسك الحج .

«واعد : انظري مارية الحلوة

هذا موطني الرغْد ،

وأوفياء بلادى .

انظري للشجر المورق ، والغدران

والطير الذى ينشد أفراح فؤادى» (١٢)

وسرعان ما تستجيب (ماريه) بعد رحلة الرهبنة والقيود (تجلس مارية على كرسى ، بينما يتجه واعد نحو الزهور - لينسق باقة لحبيبته

على أن إتجاه الشخصيتين الرئيستين نحو الطبيعة المنطلقة بعيداً عن القيود الدينية هو إتجاه دنيوى بحت ، واحدى التوجه ، وهو تجسيد للنفس البشرية الخالصة داخل كل منهما ؛ لذلك فهو إتجاه ، لأنه ليس تجسيداً لحياة يومية من حيث جوهرها ، ولكنه تجسيد لحياة فكرة بشرية لا دينية ، وهى فكرة مذهبية يعرفها الدهريون ويعتنقونها وتشكل مذهباً - إذا جاز لنا التعبير - هؤلاء الذين سجل لهم القرآن الكريم قولهم : « ما هى إلاً حياتنا الدنيا » فهم ينكرون البعث بعد الموت ، ولا حياة عندهم بعد اللحد لذلك فهم ملحدون ، لا يؤمنون بالله الخالق ولا شئ بعد ذلك . لذلك يرون أن الإنسان يجب عليه أن يعيش حياته .

ولا شك فى أن الإتجاه للغرب وفق أحداث المسرحية نفسها هو رفض للرسالة الدينية ، - من قبل الشخصيتين المحورتين - حيث كل الرسالات الدينية الواحدية مصدرها الشرق حيث تترك الشخصيتان المحوريتان الشرق وقيوده الدينية ، ويعيشان فى الغرب ، ولا شك أن طبيعة كل منهما ترشح لمثل هذا السلوك فهو (شاعر) أى يعيش عالم العزلة أكثر مما يعيش عالم التفاعل الإجتماعى ، حتى ولو كان في أتونه، وهى (راهبة) تعيش عالم العزلة الدينية التى إختارتها أو أرغمتها الظروف فى وقت ما عليها ، مع طبيعتها المغايرة لذلك القيد ، شأنه تماماً . وربما كان الإتجاه إلى الأندلس موطن الشاعر معادلاً تجسيدياً لحرية النفس البشرية حيث الطبيعة الخلابة والتناغم مع الجماعة التى تؤمن بالطبيعة هناك تؤمن بالطبيعة فقط ، وتستمتع بها عن إيمان ، ولا شئ غير الإستمتاع وتأمل اللانهائى حيث يفيض نور الله على الكون كله ، وليس الأرض سوى جزء من هذا الكون ، وما بها من الإشراقات هو جزء من إشراقات الله على كونه كله . لذلك فلا تقيد بجزء من حيز لا يحوى سوى بعض نور الله . وتلك نظرة يعرفها الفيضيين ممن تبعوا فكر (أفلوطين) المفكر السكندرى البطلمى .

من هنا فإن الشاعر والراهبة ومجموعة من الأندلسيين - فى المسرحية - يؤمنون بالطبيعة الخلابة ، وبالإستمتاع ها وتأملها ، وتلك عبادتهم التى ينقطعون لها طوال المسرحية .

«المجموعة : مدرج الطفل الذى كان

غنياً بالخيالات ، وأوهام صباه

عاشقاً للنور

مفتوناً بأفراح الحياه

ظامئاً للحب فى كل رشا عذب الشفاه

تائقاً للكأس والكأس جنون ورفاه

حلم لاتنتهي ياطفلتي يوماً رؤاه » (١٣)

وهذه المجموعة أو الجوقة هى شريحة فى المجتمع نفسه ، ذلك الذي يعد (واعد) جزءاً منه ، وله نفس خصائصه ، ولذلك فإن هذا المجتمع ، يحفظ عن ظهر قلب طفولة (واعد) وأبعاد هذه الشخصية على المستوي الإجتماعي والنفسي والجسمي . وهي نفسها أبعاد كل شخصية في هذه الشريحة الإجتماعية . لذلك نجد (واعد) يكمل مع الجوقة صورة نفسه من جنس لغتهم وأوصافهم وتعبيراتهم :

«واعد : (فى الطريق إلى مارية حاملاً باقة الزهر)

وعذاب ممتع حبك للبحر ،

وغرامى بك ياطفلة .

نحمى من إله (يقدم الباقة اليها)

بعض أزهار بلادى

مارية : (تشير إلى عروة ثوبها)

مارية : (تشير إلى عروة ثوبها)

ضمها أنت إلى الصدر المشوق » (١٤)

«البحر» بين عناصر القصة وعناصر المسرح :

ولئن كانت القصة قد تمت قبل أن تبدأ المسرحية إلا أن عناصرها ليست عناصر مسرحية . ولكنها تميل نحو أسلوب القص : حيث المستوى السردى للحدث ، حيث تتشكل مقاطع كثيرة فى الحوار من السرد الوصفى فى لغة الشعر ، بدلاً من أن تكون لغة حوار دارس . والفرق بين مستوى الحوار ومستوى السرد بين ومعلوم ، حيث يشكل المستوى الحوارى عمود الإبداع المسرحى فى النص الجيد ؛ إذ يطور الصراع والشخصيات ، ويكشف العلاقات ويكشف أبعاد الصراع ، وتستشف عن طريقه الدوافع والمشاعر ، وهو يشكل فوق هذا كله عنصر (الحضور الذى يعد العمود الفقرى للمسرحية ، والمفرق الجوهرى بين فن المسرح ، وفن القصة ،

فالشخصية المحورية (الشاعر واعد) يصف ماكان بينه وبين حبيبته ، يصف دورها فى كفه عن مسعاه نحو الشرق ، حيث الصحراء والرمال ، يصف البحر ويناجيه - دون معاناة - لذلك فإن مناجاته للبحر تدور داخل إطار الوصف التأملى ، وهذا مغاير للمناجاة الدرامية التى هى صوت مشاعر الشخصية فى حالة ضعفها الظاهرى ، وهى عملية تعويض عن فقد بالتسلى ، وتهدف إلى إعادة التوازن إلى النفس البشرية فى الشخصية . والشخصية هنا لم تفقد توازنها ، لأنها لاتسقط مابداخلها على نفسها أمام المشاهدين ، ولكنها تتبعد فى البحر . ومعنى ذلك أنها فى حالة فعل درامى ولكنه من النوع الصراعي الساكن - على طريقة أنطون تشيخوف - حيث لايلحظ الصراع بيسر وسهولة . لهذا يبدو المستوي الإدائى للغته أشبه بالسرد ، خاصة وأنه في موقف تأمل ، والموقف الدرامي يفرض لغة التعبير التي تجسده . لذلك لاتظهر المناجاة التأملية لا الصراعية - هنا - كاشفة لحالة المعاناة ، التي هي أخص خصائص المونولوج» .

والميل إلى الغنائية فى المناجاة التأملية تلك موافق للموقف الدرامى أيضاً ، لأن المناجاة الدرامية : وقفة شعورية تظهر صراع صوتين داخل شخصية واحدة : صوت المنطق وصوت المشاعر ، وليس فى مناجاته للبحر صوتان ، يتغلب أحدهما وهو صوت

الشعور على الآخر وهو صوت المنطق ، وذلك نتاجاً لمعاناة وشعور بالعجز أو الحزن ، مع إدارة قوية نحو التعويض ، وليس هذا موجوداً في مثل هذا الحوار الفردى .

«خصب أنت

يا سيدي البحر

مفتتح حوار بين الإنسانية والكون

مفتتح وصال بين الإنسانية والإنسان

لكن ياويلى ... ياويلي

اسبح ضدّ التيار » (١٥)

والتيار « هنا ، هو الإتجاه العام نحو حضارة شبه الجزيرة العربية . والسباحة ضده هو إتجاه شخصية (الشاعر : واعد) نحو حضارة البحر المتوسط . وماذا كان معتقدها نحو الخلود غير معتقد (التناسخ) حيث تثب (الروح) من الكائن الحي فور موته إلى داخل جسد جديد لكائن من أي نوع . فى مقابل معتقد الخلود الشرقي ، بما في ذلك مصر الفرعونية - حيث يتحقق الخلود ببعث الأموات :

«واعد : نادتنى عيناها الحوراء

الرمل مساحات خرساء

البحر لغات خضراء

فأذهب نحو البحر»

وهذا تصوير لما بعد الفعل ، إذ يسرد لنا شعرا مادفعه نحو البحر ، وهجر الصحراء وماكان ذلك إلا بسبب حبه لصديقته الراهبة (مارية) . وهذا يثير قضية الدافع نحو التطور التاريخى . فالشاعر قد انتقل من حال إلى حال أخرى ، ومن توجه عقيدى نحو توجه اعتقادي ثان ، مغاير ،وماكان ذلك إلا بسبب امرأة ، فكأن امرأة هي التى اجرت تلك التحولات على حياة هذا الرجل (الإتجاه) .. فإذا أثبتنا أنه تجسيد

لإتجاه فكري وحياتي فإن الدافع إلى حركته التاريخية يكون مستمداً من نظرية «فرويد» حول الفاعل الجنسي في حركة تطور التاريخ .

هذا عن القيمة الفكرية فى هذا المقطع الحواري الشعري الذى يصور مابعد الفعل فيفهم في إطار الصورة الغنائية فى الشعر الغنائى ، والشعر يكون دراميا بقدر تصويره للفعل في أثناء وقوعه . وليس بعد أو قبل ذلك . لذلك اتسم المونولوج هنا بالغنائية لأن الشخصية هنا لاتفعل ، وحوارها لايطور فعلها الخافت والمحصور فى دائرة تأمل الشخصية ، وفي دائرة وصف ماكان ، بحكي فعل حبيبته السابق معها وقيمته التى علينا أن نستخلصها .

لكن القول بغنائية المقطع الحواري المنفرد - هنا - ليس دقيقاً تمام الدقة ، لأن الشخصية لاتتكلم عن ذاتها بقدر كلامها عن غيرها لذلك ينطبق على مثل هذا المقطع وصف اللغة التظليلية أو لغة الظل - وهى مصطلح يجوز لي نحته نحتاً للتفريق بين الغنائية وبين جزء من لغة الحوار يعمل علي إلقاء ظلال علي الشخصية ، لمزيد من إيضاح أحد أبعادها - ولذلك يرجع إلى زمن حدوث الفعل الذى أحدث تغييراً علي شخصيته ، وعلى حياته ولا سبيل - من حيث اللغة الصامتة - سوى الوصف بالصور اللفظية التى تصور دور الشعور ، لا دور الفعل :

« واعد : رقت بين جوانح قلبى

انه مزمار محترق بمواجيد العشق

ربك رب الكون

الأرض حصاة فى دائرة الكون

فتأمل فى الملكوت المطلق

تحليل الفكرة فى النص السابق :

ويكشف تحليل الفقرة السابقة من المونولوج عن فكر الشخصية المحركة للصراع (مارية) وعن ملابسات دوران الشصخية المحورة (واعد) فى فلك ذلك الفكر ، كما

تكشف عن طبيعة العنصر الدرامى الفنى الذى إستخدمه الشاعر لتجسيد الموقف وهو عنصر التشخيص ، حيث تستعير الشخصية المتكلمة (الشاعر : واعد) قول الشخصية المحركة له (مارية) ويستعير حسها ، وربما الإطار العام لإيقاع توصيل هذا الفكر وذلك الحس ، الذى حبباه فى (مارية) أو اللذين حبباها له .

ويوضح الفكر معتقد الشخصيتين المحركة والمحورية (التي يدور حولها لاصراع وليس بها - غالباً - نظراً للطبيعة السردية التظليلية والتذيلية التى تغلب على الحوار ..)

بتوضيح هذا الفكر من خلال السطور الشعرية فلا يبدو شئ سوى إعتراف بالله ، ودعوة لتأمل حر فى ملكوته الذى لا تحده حدود ، تأمل بعيد عن القيود الإجرائية العبادية وفق الرسالات . لأن الرسالات خصت بها الأرض . والأرض جزء من الكون . وهى مجرد «حصاة فى دائرة الكون» وليس من العدل - والأمر كذلك - التقيد بمجرد جزء من الكون .

واللغة هنا ليست غنائية بالمعنى الدقيق لمصطلح الغنائية ، لتلك الإعتبارات ، حيث هى تضيف إلى صورة الشخصية ، وإلى صورة حبيبته التى حركة الفكر الراكد بداخلها لينطلق فيحرك المشاعر الراكدة بداخله ، فيحدث الإنتقال أو التحول ، الذى لا يجسد تجسيداً دراميا حاضراً ، ولكن يحكى عنه :

«رقّت كالنسمة

ناجتني بترانيم الحب

وسقتنى من إبريق الحكمة» (١٦)

فهذه مقطعات من غنائية تأملية ، أى فعل درامى شاحب ، تتناسب مع الشخصية ، ومع الموقف الدرامى التأملى ، دون وميض من صراع صاعد ، وإنما هو صراع ساكن ، لذا كان الوميض الدرامى شاحباً ، لأن الموقف تأملى ، وليس صراعياً . والتأمل فى المسرح يشكل خطورة على تطور الحدث ، ويشتت تركيز الجمهور ،

ويصرفه عن متابعة الحوار والأحداث (١٧) .

« البحر » بين الغنائية والإيجاب والسلب :

«لقد نشأ الشعر العربى نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى . وكان للغناء الذى صاحبه تأثير واسع فى تغيير أوزانه ، وكان المهلهل أقدم شعراء العرب يغنى قصائده ، ويروى مثل ذلك عن إمرئ القيس ، ويقال أن علقمة بن عبدة الفحل كان يغنى ملوك الغساسنة أشعاره ، وكذلك قال حسان بن ثابت :

تغن بالشعر إما كنت قائلة   إن الغناء لهذا الشعر مضمار

وكان الأعشى فى أواخر العصر الجاهلى يتغنى بشعره ، وربما سمى صناجة العرب لأنه كان يصحب غناء بتوقيع على الآلة الموسيقية المسماه بالصنج .

وكذلك عرف الرقص مع الشعر والغناء ، ويقول إسحق الموصلى «وغناء العرب قديماً على ثلاثة أوجه : النصب والسناد والهزج ، فاما النصب فغناء الركبان والقينات وهو الذى يستعمل فى المراثى وكله يخرج من أصل الطويل فى العروض ، وأما السناد فالثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات ، وأما الهزج فالخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحليم» (١٨) .

ويعيب النقاد على المسرح العربى الغنائى ، حيث يتغلب النشاط الحسى على الجهاز الحركى فى الشخصية (المسرحية أو المؤدية لها) فيوقف حركة الفعل الدرامى على أن ذلك يكون بارزاً فى المناجاه على وجه الخصوص . وإذا نظرنا إلى المناجاه وجدناها حديث النفس لنفسها بصوت مسموع ، حالة توقفها عن الفعل لسبب قهرى خارج عن إرادتها حين تفتقد الشرط الموضوعي (غياب إرادة محيطها البيئ مع إزدهار نشاط إرادتها الذاتية مما يترتب عليه عدم حدوث تغيير أو تطور فيما يحيط بها وفيما يخصها أو يمسها) وهو ما يعنى إزدهار شرطها الذاتى مع إنعدم الشرط الموضوعى مما يحدث توقف الحدث عند موقف معين لا يتخطاه . وعند إكتشاف الشخصية لذلك التوقف تصاب بالإحباط فيعلو صوت مشاعرها معلناً عن معاناتها من هذا التوقف .

وهو ما يعنى بروز النشاط الحسى ، مع توقف النشاط الحركى . وهو أمر منطقى تماماً . إذ كيف يحدث الفعل ، وينشط الجهاز الحركى لدى الشخصية المسرحية مع غياب الشرط الموضوعى (إرادة المحيط البيئ - أولاً - ثم توافقها مع الشرط الذاتى للشخصية - ثانياً -)

وهذا ماثل فى كل مناجاة فى أى نص مسرحى شعرياً كان أم نثرياً ، وان أطلق عليه فى النص النثرى المسرحى (الخطابة) أو المباشرة . ولنعط مثلاً من المسرح اليونانى ، حيث يستغرق إستهلال الكاهنة فى مسرحية (الصافحات) لاسيخيلوس ١٨٢ سطراً شعرياً (١٩) .

وكذلك الأمر مع (شبح كليتمنسترا) فى المسرحية ذاتها (من ص ٣٢ - ٣٧)

وكذلك ابولو (من ص ٤١-٤٤) ، وأريست من (ص ٤١-٥٨) من النص نفسه : و «أثينا» :

سمعت رغم البعد من ينـــادى

علىّ من مشارف الأعـــادى

عند اسكماندر ، النهر الحزين

حيث أقيم العدل والقانـــون ،

بسهل طـروادة والأمصـــار

احتلهـــا بالصـــارم البتار

أبطـــال إغريقـاً رجال الثار

وخصصـــوا غنـــائم الديـــار

الأرض والعبيـــد والأحـــرار

هدية لى ، فانا أثينا » (٢٠)

فماذا فى هذا الحوار غير الوصف بصوت منفرد ، الذى لا يخرج عن كونه غناء إذ يصور ما بعد الفعل ؟؟ وبغض النظر عن إستخدام د. لويس عوض فى ترجمته لتلك المسرحية ، وهو (القافية المزدوجة) إلا أن المناجاة تحمل كل صفات الغنائية بالمعنى الذى يعاب على المسرح العربي الشعرى غنائيته . لذلك أرى إستبدال تعريف (الغنائية) بلغة التذييل وهى التى تعنى بكشف أبعاد ماضية فى الحدث ، تكشف جذور الأحداث ، وبلغة الظل أو التظليل التى تعني بكشف جذور الشخصية وتلقى عليها ظلال النفس والدوافع ، إلى جانب لغة الفعل الدرامى التى تجسد الحدث حاضراً لحظة أدائه هى لحظة تلقيه .

* مشكلة الشعر ومشكلة المسرح :

نشأ الشعر مصاحباً للرقص والغناء ، وكلها فنون تعتمد على الإيقاع . ويكون الإيقاع بارزاً فى الرقص والغناء عن الشعر ، وهو أشد بروزاً فى الرقص منه فى الغناء والشعر . على أن كل الفنون المذكورة تتصل إتصالاً وثيقاً بالجهازين الحسى والحركى بوجه عام . ولكن الموسيقا فى تلك الفنون متصلة بالجهاز الحسى للمؤلف والمؤدى والمتلقى ، وهى تكون حاضرة فى الفنون الأدائية الحاضرة ، ويعطل بروزها بدرجة أشد حركة الجهاز الفكرى الذى يلازم الشعرى ، وهو أشد تعطيلاً لذلك الجهاز فى المسرح الشعرى . وهى مشكلة التغلب عليها عند التصدى للأداء المجسد بالعرض .

والمسرح فن يتصل بثلاثة أجهزة هى : الحسية والحركية والفكرية التى تقود عمليتى الأداء والتلقى فى المسرح النثرى ، وتستدعى لقيادة جهازى الحس والحركة بوساطة الحس .

ويزداد بروز الناحية الإيقاعية التى هى شكل الغنائية كلما برزت صلة الشاعر بجهازه الحسى ، على حساب جهازه الحركى ، وهو أمر تختص منطقة التعبير اللغوي بوجه خاص ، من هنا يزداد النشاط الإيقاعى فى التعبير اللغوى ، فيشكل الأساس الفطري للإطار الشعرى الذى يكتسب الشاعر مضمونه تبعاً لأحوال مجتمعه (٢١) .

وعندما يترك الشاعر لجهازه الحسى قيادة إيقاعات التعبير اللغوى ، ويزداد بروز

البعد الإيقاعى ويعلو صوته تصدر الغناذية التي تحدث (الأرنان) حالة التمثيل فى نص مسرحي شعري تبرز فيه ايقاعات موسيقا الصياغة الشعرية ، ويكون مصدرها الجهاز الحسي للكاتب ، وليس للشخصية المسرحية نفسها . فلو كان الجهاز الحسى والجهاز الحركي والجهاز الفكري للشخصية هو الذي يصدر عنه التعبيرات لخفتت إيقاعات الغناء وبرزت ايقاعات الحركة وايقاعات التحريك . ولكن لو كان الجهاز الحسي للشخصية المسرحية هو صاحب الصوت الأعلي في التعبير المسرحي الشعرية لخفف ذلك من الغنائية ، ولكن الغنائية تأتي من تصدى الجهاز الحسي للشاعر منفرداً .

والغنائية تقل عندما يكون للغة الحس البارزة علي حساب لغة الفكر ولغة الحركة دور أقل ، أو متوازن ، وهو أمر تحققه طبيعة الوظيفة التي يحققها التعبير الغنائى حيث يكون تظليلاً للشخصية إذ يبرز دوافعها ، يبرز دور الجانب الحسى في كشف الجانب الفكرى والحركي ، وحيث يكون تذييلاً للفعل الدرامى إذ يكشف جذوره أو مايرمي إليه مستقبلاً وهو دوراً استشفافى . وهذا ماثل في مسرحية البحر إلى حد كبير .

البحر «بين المجال الشعرى والمجال الدرامى» :

الشعر كلام قليل يصل إلى القلب سريعاً ولكنه يفهم بشرح كثير لاينتهي من الدارسين والنقاد . وتلك مشكلته إذا أتصلت به بوساطة جهازك الحركي والفكرى . وهو ليس مشكلة على الإطلاق إذا اتصلت به من طريق جهازك الحسى .

أما المسرح فمشكلة «تنحصر فى تحريك هذا الصمت ، في ذوبان ثلوجه ، فى العودة إلى مصدره» ، بتعبير المخرج الفرنسي المسرحي (جان لوى بارو) لأنه «إذا صب النهر فى البحر مات ، وإذا جري مصبه في إتجاه القديسين .. مرض ، إنه ينبغي السير ضد التيار للعودة إلى المصدر ، إلى المولد . إلى الجوهر .. » والشعر تكمن قيمته الموسيقية في أدائه ، أي فى حركته الناتجة عن سماعه، بأذن الجهاز الحسى ، أولاً . والمسرح بدأ تجسيداً متحركاً ، ثم صيغ فى نص بعد ذلك ، والنص المسرحي

لاقيمة له دون اكتمال بعد التجسيد ، واكتمال الوتر الثالث فى المثلث بالجمهور وقيمة الشيء في نشره ، وهذا يتم عن طريق الجهاز الحركي .

ومن مقارنة المشكلتين تتضح جسامة الأمر ، الذى ينطوي علي مخاطرة الشاعر بكتابة مسرحية شعرية . إذ كيف يمكن من التوحيد بين فنيين عريقين فى فن واحد هو المسرح الشعري .

أى التوحيد بين غائيتين مختلفين ، حيث الشعر غايته تصوير ماقبل الفعل وما بعد الفعل ، حين يكون غنائياً ، وحيث المسرح غايته تصوير الفعل نفسه بالتجسيد الحاضر ومن ثم فإن وسائط هذا الفن محققة لغايته ، ووسائط ذاك الفن محققة لغايته التى قد تكون تطهيراً ، وقد تكون تغييراً . وليست هناك وسيلة غير مستوى الحوار التذييلى ، ومستواه التظليلى ، مع توازن مصادر التعبير الحسى مع مصادر التعبير الحركى ، مع مصادر التعبير الفكرى - الذى يتغلب فيه عنصر الفكر على العناصر الأخرى - وأن تغلب الجهاز الحسى فى التعبير فليكن مصدره الشخصية المسرحية ، وليس الكاتب أو الشاعر .

وإذا كان الشعر فى نظر علماء النفس هو محاولة مثالية الأنا فى السيطرة علي مادية النحن » ، فإني أرى المسرح - إنطلاقاً من النظرة النفسية - هو محاولة مثالية النحن (الانموذج الماثل فى النص المسرحى والعرض) في السيطرة على مادية الـ نحن الأشمل (المجتمع ككل) - عند الفهم الأرسطى التطهيري- بهدف إعادة تنظيمه.

وهو محاولة سيطرة مادية الـ نحن الأنموذج (فى المسرحية الملحمية) علي مادية الـ "نحن" الأشمل (وفق نظرية التغيير عند بريشت) بهدف الحض علي تغييره

إذن فحركة الكاتب المسرحي هى حركة لإعادة تنظيم النحن ، وكذلك حركة المخرج ، وحركة المصمم ، والممثل ... الخ .. كل في مجاله ، وكل هؤلاء يشكلون منظومة العرض المسرحي وهى حركة كل هؤلاء لإعادة تنظيم النحن على أساس أن عمل كل واحد منهم هو حلقة تتصل بحلقة أخري وهكذا فإن حركة إعادة تنظيم النحن لا تتم فى المسرح بواساطة "الأنا" عند أى من هؤلاء المبدعين فى المسرح الدر مى

التطهيري وهو حض على تغيير المجتمع «النحن» بواساطة النحن المسرحية (العرض).

اللغة بين الفعل والتذييل :

ولئن كانت اللغة فى المسرح هي لغة الفعل غالباً ، وهى لغة تصوير حالات الفعل في النذر القليل من حوار الشخصيات أو تعليق الجوقة فى إطار سرد يظلل لغة الفعل تمهيداً أو تعليقاً نقدياً ، وكأن لغة القصة لغة تظليل (تصوير فعل ماض) ولغة تذييل (تعليق على صورة فعل مضى) فإن اكتفاء مسرحية البحر بمستوى لغة التذييل لصورة فعل مضى ، أو لغة التظليل لمشاعر الشخصية دون إلتماس ، الالتحام بين الشخصيات وبين بعضها البعض حول جوهر ماتريده هذه وتتعارض فيه مع تلك ، وتتوسل للوصول إليه وتحقيقه بكل ماتملكه من تعبيرات ووسائل وخصائص دقيقة لاتخص سواها يعد امراً بعيداً عن روح المسرح قريباً من روح الغناء . وربما يجوز لى أن أقول أن بعض مقاطع المنولوجات فى المشهد الأول التي تصور البطل ينطبق عليها ماقاله الدكتور طه حسين من قبل وردده دكتور مندور من بعده عن مسرح شوقى (غنى أكثر ممامثل) وليس ذلك عيباً فى المواقف التى بينتها من قبل .

« القادم : نورنى

أبغى أن أتحقق

واعد : رفت كالنسمة

ناجتنى بترانيم الحب

وسقتنى من إبريق الحكمة

القادم : تهذى يا شاعر

واعد : (غاضبا) . لم أك فى كامل وعيى قبل الآن

(ذاهلاً) كل الأنهار يواعدها البحر

والبحـر

ليس بملآن

خيرنى بين الرمل وبين البحر

فاخترت البحر

يحملنى الحب على أجنحة البحر

يحملنى البحر على أجنة الرعد

ويعمدنى بالحكمة

القادم : البحر ظلام ومجاهيل

سفن تغرق

جنيات تسرق أعمار

الصيادين

واعد : يوقظ أعماقى بالوهج النارى

يطبع فوق جبنى ميسمة النورانى

يفتح إلى آماد الغد

وربيعاً مجنوناً يبتكر الزنبق والورد

ويراقصنى فى بستان الأعصار (٢٢)

فإذا نظرت فى هذه اللغة فى هذا الموقف فماذا تجد فيها من فعل لا شيئ سوى:

«القادم : تهذى يا شاعر

واعد : لم أك فى كامل وعيئ قبل الآن »

والباقى منها كله لغة تذييل إذ يعلق الشاعر على صورة البحر فى ذهنه ويعلق القادم على صورة البحر فى زايه ، فكلاهما يعطى فى البحر رأياً والمقصود هو حضارة البحر المتوسط . وليس هذا من الحوار إنما هو زقرب إلى التحاور النقاشى حيث يبدى كل شخص رأيه فى شيئ محدد ، وجهتا نظر مختلفتان حول موضوع واحد وهو هنا

البحر . فالجمة التذييلية فى الحوار المسرحى توقف دور الجملة الفعلية الدرامية التى تدفع بالصراع ، ولكن الجملة التذييلية دوران الصـور اللفظية والأخيلة حول فكرة واحدة ، وليس حول موقف الشخصية الذى يتفرع ويتطور ويتشابك ليصبح صراعاً فى سبيل الموقف نفسه . ولكن التظليل دوران حول فكرة وليس دوراناً بموقف حى بغية تنميته وتطويره ولكنه يعمل - كما قلت - على كشف أبعاد الشخصية وأفكارها وقيمها : مجرد الكشف ، وهذا جزأ منهم فى وظائف الحوار المسرحى الذى يعنى بجوهر الشئ ، وجوهر الفعل والإرادة ، جوهر فكر الشخصية فى تقطير وتكثيف واقتصاد فى اللغة .

الشخصية الإتجاهية فى «البحر»

تتوحد الشخصية (وعد) مع المجموعة حيث تمثل شخصية البطل فى مسرحية البحر إتجاهاً فكرياً عاماً هو الإتجاه الدهرى ، الذى لا يرى فى هذا الوجود غير ما هو موجود فيه وجوداً مادياً ملموساً ، مع إعتراف بالواحد وهو الله ، فكل ما يصيبه الإنسان من خير أو شر ، من ثواب أو عقاب ، إنما يصيبه فى حياته - ليس إلا - لأنه إذا مات فقد مات . وهذا معناه أنه لا حساب ولا عقاب ولا حياة أخروية . ولا أن كانت لاشخصية تعتقد بذلك بسواه فإن هذا المعتقد لا يكتسب مسماه دون تمثله فى إتجاه جماعى مؤثر فى الحياة الإجتماعية المعاشة ، بل هو لا يكون إتجاهاً دون إعتناق جماعة من الناس له :

« المجموعة : ما الذى فى الأفق من نور ونيران
ورعد وبروق
يا مياه البحر قد عفت الرمال
وتمردت على صمت الطريق
اكشفى لى الستر
ضميني إلى الغيب الغريق
أطلقينى فى المدارات

نبياً كالنبيين

وقديساً له صوت الحريق»

وتتوحد شخصية البطل مع المجموعة فتمثل معها إتجاهاً بعينه يكون كلام الشخصية إستكمالا لحديث المجموعة ، ومن جنسه :

«المجموعة : مدرج الطفل الذى كان

غنياً بالخيالات ، وأوهام صباه

عاشقاً للنور ،

مفتوناً بأفراح الحياة

ظامئاً للحب من كل رشا عذب الشفاه

تائقاً للكأس ، والكأس جنون ورفاه

حلم لا تنتهى يا طفلتى يوماً ورا«

وعد (فى الطريق إلى مارية حاملاً باقة الزهر)

وعذاب ممتع حبك للبحر

غرامى بك يا طفلة

نعمة من إله (يقدم الباقة إليه) فحديث البطل نوع من التسليم والتسلم وهو ذلك الشرط المعلوم من شروط فن التمثيل ، والذى يعرف فى الشعر بل فى الأدب وفى الفن (بفن التخلص) حيث يتمكن الشاعر أو الفنان من الإنتقال من غرض إلى غرض آخر . أو من موقف إلى موقف آخر إنتقالاً فيه سلاسة ونعومة فالمجموعة هنا تسلم واعد نهاية طبيعية وواعد يتسلم منها فينطلق منها فى بداية طبيعية .

وفى يقيني أن واعد والمجموعة شخصية واحدة هنا لأنه محب للطبيعة والبحر وكذلك هى وكلامهما واحد السياق التفعيل والجو والفكر ويستهدف القيمة ذاتها .

وهذا التوحد فى السياق والجو والمغزى والفكر والقيم والأبعاد يستدعى لغة الشعر إستدعاء حتمياً ، بمعنى أن مثل هذا الموقف على النحو الذى وصفت لا يصل بغير الشعر . وحوار المجموعة وواعد السابق هو عبارة تذييلية فى الحدث ، ويمكن أن تقولها الشخصية نفسها دون حاجة إلى المجموعة . والنص على وجود مجموعة يكتسب ضرورته تأكيد شخصية وعد بصفتها إتجاهاً وليس بصفتها شخصية من لحم ودم ومشاعر ولكنها تجسيد لظاهرة إنسانية عامة وهو ما يؤكد دور الشعر هنا لأنه تصوير لإتجاه النفس البشرية :

المحرك الفكرى للصراع

والشخصيات شخصيات نمطية لأنها تعبير عن فكرين وشخصية واعد والقادم شخصيتان غير فاعلتين فكلاهما يمثل إتجاهاً : واعد يمثل إتجاه الفيضية والقادم يمثل إتجاه السلفية :

« واعد : نادتنى عيناها الحوراء
الرمل مساحات خرساء
البحر لغات خضراء
فاذهب نحو البحر

القادم : من ؟ أنت جننت ورب الكعبة

واعد : رفت جوانح قلبى
إنه مزمار محترق بمواجيد العشق
ربك رب الكون
الأرض حصاة فى دائرة الكون
فتأمل فى الملكوت المطلق »

فالإتجاه الفيضى غير متقيد بشئ لأن الأرض على إتساعها إنما هى مجرد حصاة فى دائرة الكون) من هنا تبرز الشخصية عدم تقيدها لأنها لاتعلم عن الملكوت

شيئاً والأرض حصاة في هذا الملكوت التقيد بالحصاة بما فيها فيه تقصير وفيه قصر لذلك فهو يتأمل ليتعلم على عكس الشخصية التراجيدية التى تتألم لتتعلم وبعد العلم يكون التقيد أو الرفض وهو يموت - بالطبع دون أن ينتهي من تأمله ومن ثم فهو لايتمكن من العلم والإحاطة بغير جزء من هذا الملكوت . ولكن الإتجاه السلفي اتجاه تسليمي تام لذلك فهو مصحوب بالغيب .. فالغيب يجتذبه فى إصلاح حياته ومن هنا يحدث الترقيع الإجتماعي الإصلاحى بالقدر الذى لايخرجه عن القيود الإتباعية الدينية، على حين يكون الإتجاه الفيضى الذي غمره من نور الله تمثلاً للآية التي تقول " الله نور السموات والأرض » وهو اتجاه اتباعي المصدر وتحررى التوجيهات ، أي لايتقيد بإجراءات تعبدية وليس هناك اجراء يحقق هذه التبعية سوى التأمل فى المطلق

علي أن مارية هى المحرك للصراع فالشعر يسلم تسليماً جزئياً إذ يسلم بالواجب (الله) ولكنه تيبع نوره قبسه الذى حباه به ولايتبع سوي هذا القبس ولايهتدى بكتب ولارسل ولاشيء سوى القبس الذى غمره من نور الإله . لذلك يكون تسليمه جزئياً وهو مشدود فى حركته إلى هذا القبس ولايتغير مجتمعه إلا بالقدر الذى اجتذبه من الأمام ، هذا القبس ، الذي قد يكون ضميره والذى قد يكون المرأة . ويكون المنحى الفلسفى هنا يتجه بنا نحو نظرية الفاعل التاريخى من جهة نظر «فرويد» وهو الجنس

ولايتبقي غير إطلالة على شخصية القادم التى هى (عروة بن الورد العبسى) وهو الشاعر الجاهلى الصعلوك ، الذى كان له تصور لحدود الفقر والغنى وهو مايمثله قوله:

«دعيني للغني أسعى فإني	رأيت الناس شرهم الفقي
ويقصيه الندى وتزدريـــــه	حليلته وينهره الصغير .
ويمشي ذو الغني وله جلال	يكاد فؤاد صاحبه يطير
قليل ذنبـــــه والذنب جم	ولكن للغنى رب غفورُ

وقريب من ذلك شعر للمعرى .

ومعنى ذلك أن عروة بن الورد العبسي يرى أن حرية الفقير لاتشبه حرية الغني

وهو يرفض هذا الفرق البين ، لذلك يقطع الطريق ، ليس من أجل سد حاجته من الطعام والشراب والكساء ولكن لمعاونة من يصاب من الناس أو بمرض أو يكون له حاجة لذا سمي بعروة الصعاليك ، كما جاء عند صاحب الأغاني ، وعند د. شوقي ضيف ، فى كتابه عن شعراء الجاهلية .

وتصوير شخصية تاريخية على تلك الصور ، البعيدة عن طبيعته بشكل لافت ، يستوقفنا مندهشين . وقد كان يمكن للشاعر هنا أن لايشير إلى اسم عروة ويجعله تعريفاً لشخصية القادم .

وبعد فهذه دراسة تطبيقيــة على نص مسرحي شعرى أردت به

الولوج الدارس إلى فن المســـرح الشعــري تلمساً لخاصيتـــه

على قدر ماوسعني ذلك ، حباً فى الشعر وفي المسرح الشعرى ،،،

مصادر ومراجع الفصل الخامس

١ - د. أنس داود ، **مسرحية البحر** ، الأعمال الكاملة ، (القاهرة ، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٨٩) ص

٢ - راجع د. أبو الحسن سلام ، **الإيقاع فى المسرح المصري** ، (رسالة دكتوراه غير منشورة كلية الآداب ، قسم المسرح ، جامعة الاسكندرية ١٩٨٦) .

٣ - د. أنس داود ، نفسه ، ص ٧٢٧ .

٤ - نجيب سرور ، ياسين وبهية ، سلسلة المسرحية ، مجلة المسرح العربى عن التليفزيون العربى ١٩٦٤ .

٥ - مثلما جاء فى مسرحية الشرقاوي ، نبيل فاضل ، سلسلة المسرحية عن مجلة المسرح ١٩٦٦ .

- وانظر أيضاً د. سمير سرحان ، المسرح العربى والتراث ، مكتبة الشاب بالثقافة الجماهيرية (القاهرة طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨)

٦ - د. محمد محمد عناني : المشهد الإفتتاحي عند شكسبير " (مجلة المسرح المصرية)

٧ - د. فخري قسطند (مجلة المسرح) (مصطلحات مسرحية) (الحبكة) .

٨ - كما هو معروف عند هنريك ابسن حيث الصراع يكون صاعداً علي نحو مافى مسرحية (بيت دمية) .

٩ - كما هو معروف عند جورج برنرد شو ، حيث الصراع الواثب الذى يقفز من حدث إلى آخر .

١٠ - كما هو معروف عند أنطون تشيكوف ، حيث الحدث ساكن الصراع ، إذ تتجمع خيوط الحدث فى نهاية المسرحية .

١١ - حيث يكون الصراع وسط بين الصعود والوثب ، لما يحمل متن عنصر

التوتر الدائم والمتجدد .

١٢ - د. أنس داود ، نفسه ، ص ٧٣١ - ٧٣٢ .

١٣ - المصدر السابق نفسه ، ص ٧٣٤ .

١٤ - المصدر نفسه ص ٧٣٢ .

١٥ - المصدر نفسه ص ٧٣٥ .

١٦ - المصدر نفسه ص ٧٣٤ .

١٧ - راجع د. أبو الحسن سلام ، "**عناصر الفرجة الشعبية** " (المسرح) ع مايو ، يونيو ١٩٨٩ ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب) .

١٨ - راجع د. شوقى ضيف ، **الفن ومذاهبه فى الشعر العربى**، (القاهرة، دار الفكر العربى ١٩٤٧) ص ٢٦ - ٢٧ .

١٩ - اسيخيلوس ، **الصافحات** ،ت : د. لويس عوض ، (القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٨٦) ص ١٩ - ٣١ .

٢٠ - المصدر نفسه ز ، ص ٦٦

٢١ - راجع مصطفى سويف ، **الأسس النفسية للإبداع الفني - فى الشعر خاصة** - (القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١) ص ٣٢٧ .

٢٢ - مسرحية البحر (دار المعارف بمصر ، ١٩٨١) ص ٧٣٤ - ٧٣٥ .

الباب الثالث

معمار العرض المسرحي

(دراسة في مصادر التعبير المسرحي)

الباب الثالث : معمار العرض المسرحى

الفصل الأول : ماقبل التعبير المسرحي (الدلالة - ترجمة الدوافع - الجدل الحركي)

الفصل الثاني : ماقبل التمثيل (١) (دراسة فى إعداد الممثل)تحليل موقف تمثيلى .

الفصل الثالث : ماقبل التمثيل (٢) (فلسفة الحركة فى الصورة التعبيرية) .

الفصل الرابع : ماقبل التمثيل (٣) (بين الباحث الجمالى والباعث الجمالى) .

الفصل الخامس : ماقبل التمثيل (٤) (جماليات الأداءالصوتى فى دور مسرحى) .

مقدمة :

ماقبل التعبير المسرحى

كثيراً ما تختلف مصادر العرض المسرحي عن مصادر النص فإذا كانت مصادر النص المسرحى محصورة فى المادة التي تشكلت منها الأحداث فى مجموعها والشخصيات على تباينها واللغة بمستوياتها والأفكار بتفرعاتها فإن المصادر فى العرض المسرحى تختلف تبعاً لإختلاف ذات المؤدي بدءاً من المخرج وانتهاء بالممثل فالحركة التي تتحركها الشخصية المسرحية في عرض مسرحي استند إلي عصر اليونان أو العصر الإليزابيثى أو الجزيرة العربية ليست بحال صادرة عن طبيعة الحركة التى تحركتها تلك الشخصية التاريخية اليونانية أو الإليزابيثية أو العربية ، فلا أحد يزعم كيف كان (أوديب) سوفوكليس عندما جسّده الممثل اليونانى - سواء أكان المؤلف نفسه أم كان غيره من الفنانين . كيف كان يسير ، كيف كان يدور أو يتحرك هنا وهناك ، ولا أحد يزعم أن الموسيقا التي استخدمها (جان لوي بارو) (١) فى عرضه (للأورستيا) قد كانت هى نفسها موسيقا اليونانية القديمة .

على أن ذلك لايبتعد عن فهم دلالة الإستهلال فى معمار المشهد المسرحى للوصول إلي صيغة ملائمة لترجمة الدوافع الدرامية للشخصيات واستخلاص طبيعة الجدل فى الجمل الحركية وصولاً إلى دورها فى معمار النص والعرض المسرحي .

الفصل الأول

ماقبل التعبير المسرحى

(أ)

دلالة الاستهلال - ترجمة الدوافع - الجدل فى معمار النص المسرحى

تحمل الجملة الأولي فى نص (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) دلالة رفض للمعلوم والمتعارف عليه (التقليدى) ومن هنا فهى تشي أو تمهد لجديد فى الشكل . على أن الجديد فى الشكل لايفارق المضمون الذى استدعاه ، إذ أن المضامين تستدعي الأشكال .

وتبدأ المسرحية بفعل حركي يستدعى رد فعل مركب من صورتين تسهمان فى خلق تعبير واحد وهما الصورة الصوتية والصورة الحركية مع مايصاحب ذلك من دوافع وجـدل :

مدير المناظر : أوه : ماذا تفعل ؟ (١)

فهذه الجملة تحمل معني الرفض . فهي جملة استفهامية استنكارية . أو هي استنكارية استفهامية لأن (أوه) التى يبدأ بها تدل على الإستنكار لما يفعل عامل تركيب المناظر : فإذا عرفنا أن مركب المناظر : «يلتقط بعض ألواح "الديكور" من أحد أركان المسرح ، ويتقدم بها إلى الجزء الأمامى ويركع على ركبتيه ثم يبدأ دق الألواح بعضها ببعض » فإننا نفهم دافع مدير المناظر إلى الإستنكار .

ولما كان الاستنكار دليل رفض حاد لشىء قائم وهو (تركيب المنظر) وكان تعبيري تلقائياً عن رفض لموجود ، فقد تطلب تفسيراً إيضاحياً يتسم بالعقلانية «ماذا تفعل» فإستخدام لفظه «أوه» صادرة عن الشعور و«ماذا تفعل» صادرة عن العقل «استنكار يعقبه استفهام ، والاستنكار ذو طبيعة شعورية والاستفهام ذو طبيعة عقلانية .

وهكذا يكتسب معمار الجملة الدرامية فى حوار النص المسرحي مزجاً متلائماً لمادة تشكيلية قوامها شعوري وعقلى بحيث يمد التعبير الدرامي بقوة الإمتاع والأقناع معاً.

(٢)
ترجمة الدوافع الدرامية
لفهم دلالة التعبير
فى معمار النص المسرحى

والدوافع هى الحركة الحقيقية فى التعبير لمسرحي . حركة المشاعر - فى حين تعتبر حركة الأجسام تحريكاً وليست حركة . فعندما «يلتقط» عامل تركيب المناظر فى مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) لبيرا نديللو « بعض ألواح الديكور ، من أحد أركان المسرح ، ويتقدم بها إلى الجزء الأمامي ويركع على ركبتيه ثم يبدأ دق الألواح بعضها ببعض » فهذا تحريك وليس حركة ، وهو تحريك مركب ، لأن كل حركة جسيمة لاتؤدى إلى تمام الجملة الحركية ، ولكن كل تحريك منها هو جملة حركية تحتاج إلى جملة حركية تالية ليكتمل أو يحاول صنع كمال للتعبير الحركى فى الحدث وهذا ما استدعى تسميتى لهذه العملية البنائية بالمعمار المسرحي للنص .

علي أن جملة مايؤديه ممثل دور عامل تركيب المناظر لايؤدى إلي كمال التعبير المسرحى ذلك لأن مايفعله وهو تركيب منظر مسرحي إنما هو مجرد إتمام لعنصر مساعد للتعبير المسرحي ، الذي لم يبدأ فى التشكل ولن يبدأ إلا بعد إنتهاء العامل من تركيب المنظر الذى ستجرى الأحداث فى التشكل فى داخله أو أمامه أو بمصاحبته. والتعبير المسرحى لايتم بالطبع وفق النسق المعمارى للحدث فى المشهد الافتتاحى لمسرحية بيراندليو - تلك - لأن مدير المناظر يوقف عملية استكمال معمار المنظر المسرحي . وذلك بحركته ذات الصورة التحركية التى اتخذها كرد فعل لما يقوم به العامل إذ «يهرول مندفعاً من باب حجرة الملابس» (١) فهذه (الهرولة) هي المظهر الخارجي للحركة (للدافع) فى حين يتشكل الدافع في طريقة الهرولة وفى اختيار الهرولة وكان يمكن أن يكتفي بالسير العادي ولكن الهرولة عبّرت عن الرغبة فى إيقاف تركيب المنظر بعد استنكار المدير لفعل العامل فالحركة هى المغزي من التحريك أو التحرك وهي أمر يترجم عن طريق الفهم المعايش عن طريق التحليل للشخصية وللعلاقات وصولاً إلي فهم دلالة الجمل التحريكية والجمل الحركية المشكلة لمعمار الصورة التعبيرية الحركية .

(٣)
طبيعة الجدل فى الجمل الحركية
ودوره فى معمار النص المسرحى

عرفنا أن الجملة الحركية هي الحركة الداخلية أو الكافية وراء الجملة الحركية أو التحريكية وهى عنصر من عناصر التعبير الحركى . ومثلنا لذلك بعدة جمل تحريكية يؤديها عامل المناظر فى مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) وكلها مكملة لبعضها البعض ، فكل جملة لاتعطينا تعبيراً تاماً ولكنها تعد جزءاً من عنصر التعبير الحركي . وعرفنا أن الجملة الحركية والتحريكية تعطينا تعبيراً دراميا تاماً إذ تؤدى إلى كشف دافع صاحبها وتؤدى إلى التعبير الدرامى عن مظاهر هذا الدافع . علي أن حبلاً يدور بين هذه الجمل الحركية (دق الألواح بعضها ببعض) وبين (هرولة مدير المناظر مندفعاً من باب حجرة الملابس فجمل العامل الحركية يطور بعضها بعضاً وهي تؤدى إى تطور الجمل الحركية لمدير المناظر وتتطور هذه الجمل الحركية إلى تعبير حركي في طور جدلى مع تعبير حركي آخر :

«مدير المناظر : أوه ! ماذا تفعل»

«عامل المناظر : ماذا أفعل ؟ أدق»

ولئن دل هذا التعارض على شئ فهو يدل على تعارض إرادات سوف يؤدى إلى تصادم الدوافع الذى يظهر على شكل حركة تعبيرية فى صراع مع حركة تعبيرية أخرى وهو أمر يتم عن طريق تراكم عدد من الجمل الحركية تراكماً تصاعدياً ينقض التعبير الحركى الملائم لتصوير الإرادة أو ظاهرها فى صورتها الحركية .

مصادر ومراجع الباب الثالث
الفصل الأول

١ - بيرانديللو : ست شخصيات بحث من مؤلف روائع المسرح العالمي العدد ١٤ .

الفصل الثانى

ما قبل التمثيل (١)

(دراسة فى تحليل موقف تمثيلى)

دراسة فى تحليل موقف تمثيلى

التمثيل فن صعب .. وهو يشكل أساس معمار العرض المسرحى . يقول فيليب فان تيجم : «لا مسرح دون نص ولا مسرح دون ممثلين . ومهما كانت مخيلة القارئ فإنها لن تقدم الإنفعال الخاص الذى لا بديل له والذى تحمله إليه تأدية أثر مسرحى»(١) .

الممثلون هم سكان العمارة المسرحية والجمهور هم مثابة الجيران فإذا جاز لنا أن نقول إن السكن فى مسكن معزول فى صحراء أو جزيرة أمر يفقد السكن قيمته ويفقد الساكن أهليته ؛ فإن القول بأن النص المسرحى دون ممثل أشبه بمسكن معزول فى صحراء أو جزيرة ذلك إن «الممثل يؤدى بلغة نظرية وسمعية كلمات النص وصمته ، إنه يترجمها بجسده بوجهه ، بروحه مظهر الفاجع أو الهزلى بشكل أفضل بشكل أفضل وفقاً لإتساع فسحة التأدية التى يتركها النص له وذروة فنه هى فى أن يفرض على المتفرج الإنطباع الذى لا يعطيه للنص معنى آخر ومرمى آخر والذى لا يمكن ترجمته بشكل أكثر صحة ، فالنص والتمثيل يجب أن يظهرا غير منفصلين» . (١) ذلك لأن «الكاتب الدرامى المبدع يكتب ، ولا يصل بقطعته الفنية المكتوبة إلى الإبداع العينى، لأن مهمة التوصيل فى المسرح تقع على عاتق الممثل » (٢) .

ودراسة التمثيل فى إطار علمى أشد صعوبة إذ يحتاج إلى صبر على المنهج النظرى والعملى الذى يعرّف الممثل الدارس بأدواته وكيفية إستخدامها وفلسفة إستخدامها وجماليات هذا الإستخدام . لذلك نقف وقفة قبل التمثيل ؛ هى وقفة أمام الدور المسرحى فى النص المكتوب قبل أن يقف عن طريق الممثل على خشبة المسرح، وهى وقفة على ثلاث مراحل : مرحلة تكوين الممثل ، ومرحلة تكوين الدور المسرحى، ثم مرحلة تشكيل جماليات الدور المسرحى وتوكيد عناصر الأداء الفنى والمرحلة الأولى والثانية مرحلتان سابقتان على تمثيل الدور نفسه .

من هو الممثل ؟

فالممثل ذلك الفنان الذى يؤدى دوره أمام تأملات المشاهدين التى تتقنع خلف مشاهداتهم لإبداعه الأدائى ، وهو ينظم أعماله وفقاً لهذا التأمل ، وإنطلاقاً من هذا الإعتبار يتضح لى أن هنالك عنصرين متلازمين هما : الممثل والمشاهد اللذان لا يوجد المسرح دونهما . فالمسرح يبدأ حالما ينظر المشاهد إلى أداء الممثل ، ومن الحق القول أن «المسرح قد وجد بفضل أداء الممثل» (٣) .

غير أن ربط فن التمثيل بالعلم لا يتحقق بغير التحليل ، كما لا تكون دراسة النص المسرحى دراسة علمية إلا من خلال إرتباطها فما قبل النص ؛ وما قبل النص يكون المجتمع . وإرتباط فن الإخراج بالعلم عن طريق تحليل النص المسرحى وتحليل الأدوار المسرحية وعلاقاتها ومستويات صراعها ودوافعها وأنسب الطرق لتجسيدها صوتاً وحركة ومشاعر على ذلك فإن التمثيل مسبوق بالتحليل وكتابة النص المسرحى مسبوقة بتحليل المجتمع الذى أنتجه والإخراج مسبوق بالتحليل فاقبل التمثيل يكون التحليل ، وما قبل النص يكون التحليل وما قبل الإخراج يكون التحليل ، أما بعد التمثيل فيكون النقد وما قبل النقد يكون التحليل وما بعد النص يكون النقد .

تكوين الممثل

يأتى تكوين الدور عن طريق الممثل بمساعدة المخرج .

ويأتى تكوين الممثل من خلال خبرة مسبوقة بإعداد مسبوق بموهبة . غير أن الخبرة لا تكتسب دون الممارسة والدراسة لا تثمر دون منهج .

منهج الدراسة فى علم الممثل

أولاً : تكوين الممثل نفسه

١ - حول فن الممثل وأنواع التمثيل

٢ - تركيز الإنتباه

٣ - المرونة الجسمية والصوتية والإسترخاء

٤ - حول خصائص الجسم والصوت

٥ - تكوين الذاكره البصرية

٦ - تكوين الذاكرة السمعية

٧ - تكوين الذاكرة الإنفعالية

٨ - تنمية الطاقة التخيلية

٩ - تكوين الإيقاع والقدرة على ضبطه .

ثانياً : تكوين جسم الدور وصوته وروحه

١ - حول فهم وتحليل دور مسرحى

٢ - حول طبيعة الكلام على المسرح (مادة وشكلاً وتعبيراً)

٣ - حول طبيعة التعبير الدرامى الصوتى (تكوين صوت الدور)

٤ - حول طبيعة التعبير الدرامى الحركى (تكوين جسم الدور)

٥ - حول تكوين الدور (بتحليل الشعور وطبيعته الذاتية والموضوعية)

٦ - مرحلة تقسيم الدور إلى وحدات وأهداف

٧ - مرحلة الإنصات الوجدانى بين الممثلين خلال العرض

٨ - مرحلة الإنصات الوجدانى بين الممثلين والكتل على المنصة

٩ - الإنصات الوجدانى بين الممثلين ومجتمع الصالة

١٠ - حول الأداء النقدى لطريقة تمثيل ممثل آخر .

ثالثاً : مراحل التدريس والتدريب

- تجرى هذه الموضوعات على مستويين (نظرى - عملى) يكلف كل دارس يحفظ دور على مدار الدورة وتطبيق مواد الدراسة وعناصرها السابقة

عليه من خلال توافر هذه العناصر مجتمعه فى دور يؤديه ودور ينقده

- قد يكون على الدارس أن يؤدى إختباراً علمياً فى أساليب التمثيل من خلال موقف واحد فى مسرحية ما :
  فيؤدى الموقف بأسلوب المدرسة الصوتية مرة وبأسلوب المدرسة التشخيصية مرة وبأسلوب مدرسة المعايشة مرة ثالثة وبأسلوب التمثيل التمثيلى فى مرة رابعة وبأسلوب التمثيل الإستغلالى في مرة خامسة وهكذا .

ما قبل التمثيل

- كل إنسان يملك مقدرة على التعبيـــر عن نفسه أو عن غيره أو التعبير عن نفسه وعن غيره فى آن واحد بالصوت أو بالحركة أو بالإشارة .
  وكل إنسان له طريقتان فى التعبير .

- والتمثيل هو محاولة شخص ما التعبير عن شخص آخر أو التعبير عن النفس وذلك بتجسيده صوتياً وحركياً وفكرياً وحسياً وخيالياً وسكونياً فى حدث معد أو مؤلف أو مرتجل بحيث يعطينا مغزي .
  ولكن **التمثيل موهبة** والتمثيل فى الحياة غيرالتمثيل كفن «**والتمثيل حرفة**» لذلك يحتاج إلى الخبرة والدراسـة حتى يصبح كذلك . **والتمثيل أنواع** ولذلك فإن للتمثيل مدارس . وهـو قديم لذلك فإن **التمثيل تاريخاً** .

- والتمثيل وسيلة اتصال لذلك يتطور وتصبح له **فلسفة** والتمثيل حياة مصنوعة لذلك فهو فن . والتمثيل علم ، لذلك تقيم وسائلة وتدرس أهدافه وتحلل عناصره .

- **وعناصر التمثيل : ممثل يرسل تعبيراًصوتياً** وحركياً وتخيلياً ذا فكر عبر دراميات الصوت والحركة والتأثير والتأليف لمستقبل فى حالة من من الحضور والتفاعل الشعورى والعقلى .

التمثيل الصامت :

تعبير مباشر بالحركات والإيحاءات والإشارات لأداء مفهوم ماعلى شرط فهم المتلقى له ويجد فيه ترجمة لصورة معينة .
ولأن الممثل شخص فهو إنسان له حواس يتكلم ويسمع ويتحرك ويحس ويتخيل ويفكر ويري ويلمس ويشم ويذوق . ويعبر عن نفسه وعن غيره بهذه الحواس والذى يدرس التمثيل عليه أن يدرس الإنسان بكل حالاته ، وفى بيئته وفى ظروفه .

عليه أن يعرف : -

كيف يتكلم الإنسان - ماذا يقول - لماذا يتكلم - ومتى يتكلم وأين وماهي ماهية الكلام وماهى آليته ؟
يعرف كيف يفكر الإنسان ولم يفكر ومتي يفكر ومتي واين يفكر وماهية التفكير وآليته . ويعرف كيف يتحرك الإنسان وماذا يفعل ولماذا يتحرك ومتي يتحرك واين وماهية الحركة وآليتها وماهى فلسفة الحركة؟
وكيف يحس وبماذا ولم يحس ومتي واين يحس وماهية الحس وآليته.
وكيف يرى وماذا يرى ولم ير ومتى واين يري وآليتا الرؤية وماهيتها.
ثم يعرف ماهية السمع وآلية وفلسفة الإنصات وأنواعه الداخلية والخارجية .
ومتي يسمع وكيف ولم ؟
كما يكون علي دارس التمثيل والإخراج على السواء دراسة كيفية تعبير الإنسان وسببية التعبير وعن ماذا يعبر ومتى واين يعبر وماهية التعبير وآليته وفلسفته . وكذلك دراسة تاريخ الممثل لتحصيل خبرة وليفرق بين مدارس التمثيل ويدرس نظريات التمثيل وأساليبه .
وهذا الدراسة على اتساعها لا تكفى لأن تجعل طالب التمثيل ممثلاً مالم يضف إلى كل ماسبق دراسة دراميات الحركة ودراميات الفكر ودراميات التعبير والخيال عند كل شخصية من الشخصيات التى يعد

نفسه لتأديتها ويهيء لنفسه صوتها وحركتها ودوافعها ومشاعرها وحالتها المتغيرة أو المتنادة وفق موقفها وعلاقاتها بأعداد نفسه جسمياً وصوتياً وتخيلياً إلى جانب موهبته الفطرية .
واعداً الممثل لنفسه جسمياً ونفسياً وصوتياً وشعورياً وتخيلاً سابق على إعداد نفسه ابداعياً بمعنى اعداد نفسه لدور مسرحى يبدع فيه أو يوظف حركته وصوته وشعوره وخياله لصالح الدور الذى يمثله .

اكتساب الخبرة الأولية : -

لذلك أري إنه من المناسب فى هذا المقام انقسام الدراسة إلى مرحلتين تخصص المرحلة الأولى لإعداد الممثل أو لطالب علوم التمثيل جسمياً ليكتسب المرونة الحركية وليكتسب المرونة الصوتية ولينشط الذاكرة الإنفعالية إلى جانب تنشيط القدرة على الإرتجال بالتدريب على حفظ ادوار وقصائد وأغانٍ ثم التدريب على نسيانها ثم إرتجال موقف يقوم بأدائه منفرداً ثم يقوم بأرتجال موقف مع زميل أو زميلة له وهكذا فى حدود ضيقة فى البداية .

خصائص الجسم والصوت

وإذا كان الممثل يستخدم جسمه وصوته ومشاعره ومخيلته فلا أقل من أن يلم دارس التمثيل ودارس الإخراج كل عنصر من هذه العناصر . ونبدأ بخصائص الجسم والصوت .

نعرف أن الطبيعة تتكون من كتل وفراغات فى حالات متباينة من التناسب وأن هذه الكتل وتلك الفراغات تختلف وتتنوع من حيث احجامها وأشكالها ووظائفها وخصائصها الذاتية ودورها فى محيط وجودها المكانى والزمانى ونعرف أن للطبيعة مظاهر . والضوء والصوت من مظاهر حتمية فرضت وجودة وأن رغبة الطبيعة هى التي فرضت شكل الوجود بالنسبة لبعض المصادر مثل الكواكب وأهمها الشمس وحركة دورانها التى فرضت الظلام الجزئى والضوء الجزئى فى حيز زمانى منتظم ومتبادل الوجود فى الكون وملاحظ من البشر .

ومن الملاحظ الهامة أن الضوء اسرع من الصوت ونعرف بخبراتنا أن الأسرع هو الأكثر تأثيراً .

- ولأن الصوت تشكيل فى الزمان والحركة تشكيل فى المكان والمسرح تعبير تأسس علي التشكيلين .
- وكان التعبير الحركى هو الأساس فى المسرح على اعتبار أن المسرح حضور متبادل بين المنصة والجمهور فإن المسرح يمكنه أن يكون مسرحاً بالحركة الجسمية فقط ولقد كانت بدايات المسرح قديماً راقصه وجسدية بحته .
- وعلى ذلك فقد يمكننا القول بأن المسرح لا يكون مسرحاً بالصوت فقط .
- ومن الملاحظ الجديرة بالذكر فى هذا الموقف أن الصوت زامله فى الأغلب حركة ما وقد تزامنه الحركة يمكنها الإستغناء عن الصوت .
- ومن المعلوم أن الصوت أكبر تعقيداً من الحركة الجسمية لأن إخراج الصوت يحتاج إلى عمليات كثيرة ومركبة لأن مصادر الحروف وأماكن خروجها فى كلمة واحدة متعددة ومتباينة فمنها ما يخرج على طرف اللسان ومنها ما هو من بين الأسنان ومنها ما هو حلقى ... إلخ .
- وليس هناك شك فى أن لغة الجسد عالمية ولغة الصوت محلية وأن ما هو مرئى أكثر تأثيراً مما هو مسموع حتى أن الصورة تبقى لثوان كظل بعد تلاشيها من شاشة التليفزيون .
- إن المتأمل للسور القرآنية يجدها يقول على ضرب أمثلة تجسيدية بالصور لأن التجسيم مقنع أكثر من التجريد لذلك يقول ابن رشد إذا إمتنع التجسيم عن العامة إمتنع التصديق (١) .
- لكل ما تقدم نستطيع الإطمئنان بأن (تدريب الجسد أكثر يسراً من تدريب الصوت) .
- يتمثل جهد الممثل فى قدرته على التنقل الإنسيابى من شعور إلى شعور

عبر الإنفعالات المختلفة على متن صوته وحركته اللتين أصبحتا تبعاً لدورة ليست ملكه بل هى ملك الشخصية المسرحية التى يؤديها بالمعايشة .

إنسيابية الصوت والحركة

ويتركز تدريب الممثل إذاً على إكتساب هذه المرونه أو الإنسيابية التى تمتنع على عضلاته الصوتيه والجسمية نتيجة للتوتر .

- إن مشكلة الممثل تكمن فى جسمه وفى صوته المتوترين وفى خياله المعطل لذلك وجب الإعتناء بتدريبات على المرونه الجسدية والصوتيه وعلى تنمية القدرات التخيلية .
- وفى تعليم الممثل وإعداده نبدأ بالمرونة الجسمية لأنها تدفع إلى المرونة الصوتية من بعد فالتنفس هام للصوت وإكتسابه يكون بتدريبات جسدية .
- التخلص من التوتر الضلى والصوت يستغرق جهداً كبيراً ومزيداً من التمرينات .
- أنواع التدريب منها الآلى كالتدريب على مشية الأوزة التى برع فيها (شابلن) وكحركة سواقة سيارة وكحركة العبث باللحية بداع وبدون داع .

ومنها ما هو نفس الحركة يسير المهزوم فى معركة وكحركة الترقب الخائف أو حركة الترقب المتوتر أو القلقل أو حركات الشعور بالذنب كقضم الأظافر عند الأطفال أو كالأطفال وحركة التخطيط اللاإرادى على الرجال .

ومنها ما هو إلى نفس فى آن واحد كحركة النفات الأعمى إلى مصدر الصوت وكحركة سير الأعرج ... إلخ .

كتاب الصرف الحركى فى فن الممثل

من المهم لدارس التمثيل أن يلم بطبيعة الجملة الحركية وبطبيعة التعبير الحركى ومصادرها . لهذا وجب تعريف الحركة وتعريف السكون وتعريف الثبات وتعريف الجمود وتعريف الزمن لكى يصرف تعبيراته الحركية بعد العلم بطبيعة الفروق بينهما جميعاً .

تعريف الحركة - تعريف السكون - تعريف الثبات - تعريف الجمود - تعريف الزمن - تعريف الفراغ - العلاقة بين الحركة والثبات - العلاقة بين الحركة والسكون - العلاقة بين السكون والثبات - العلاقة بين الفراغ والحركة - العلاقة بين الفراغ والسكون - العلاقة بين الحركة والزمن - العلاقة بين السكون والزمن - العلاقة بين الثبات والزمن - دافع الحركة - دافع السكون - دافع الثبات - مصدر الحركة - مصدر السكون - مصدر الثبات .

تعريف المصدر والدافع

المصدر جزء الأمر وأصله الذى تتفرغ منه أنواع وأشكال وألوان الشكل التعبيرى والدافع يحدد نوع التعبير - والمصدر يحدد شكل التعبير الذى قد يكون حركياً وقد يكون سكونياً والذى قد يكون ثابتاً ويحدد شكل التعبير ، وسيلة توصيلة الحركية بالجسم كله أو بالأيدى أو الأرجل أو الرأى أو بالعينين ويتحدد المغزى من التعبير بالشعور أو بالدافع .

تعريف التعبير

التعبير مجموعة من الجمل ذات المعانى المتقاربة التى تعطينا فكرة ما وتترك لدينا شعوراً ما أو إنطباعاً ما حول هذه الفكرة أو ذاك الموضوع المجسد حركياً .

التعبير الحركى عن شعور إنسانى فى الحالات الآتيه :

الإنتظار - الأمل - اليأس - الفرح - الرفض - الحزن - الألم - الخوف - الشجاعة - الإنتشاء - الغيظ - الذهول - الرضا - الدهشة - البراءة - الشعور بالذنب - الهجاحه - الخجل - السذاجة - الإحتكار - السكر - المرض - البرودة -

الملل - القرف - مرة بالوجه فقط - مرة بالوجه بمساعدة الأيدى - مرة بالجسم كله .

- **تعبير من شخصية إلي أخرى - الإنتقال من تعبير إلي تعبير تقيد مع تغير الزمن تغير دافع التغير عن الإنتظار .**

مستخدماً الأمل دافعاً

مستخدماً اليأس دافعاً

مستخدماً الفرح دافعاً   أو الملل

مستخدماً الحزن دافعاً   أو االذهول

مستخدماً الخوف دافعاً   أو االشعور بالذنب

مستخدماً الغيظ دافعاً   أو الخجل

تحليل صور الحركة

(إستخدام الذاكرة التخيلية)

- طرق الجلوس كثيرة ومتنوعة استرجع عن طريق الذاكرة التخيلية طرق الجلوس المختلفة ثم حللها .
- للنوم صور وأشكال متعددة استخدم ذاكرتك التخيلية واسترجع أشكال النوم وحللها .
- حلل طرق السير بعد استرجاع صورها مستعيناً بذاكرتك التخيلية .
- استرجع صور التحية التي اختزنتها ذاكرتك التخيلية وحللها .
- حلل صور ما قبل الموت وحللها .

إستحضار الصورة الحركية

يستخدم الممثل ذاكرته التخيلية لإستحضار صورة الحركة .

إن طرق الجلوس كثيرة ومتنوعة : وأى طريقة هى المطلوبة ؟ ذلك ما يحدده الدافع إلى الجلوس وطبيعة الكتلة والحيز أو الفراغ والظرف أو العادة غالباً .

مصادر ومراجع الفصل الثانى

١ - فيليب فاريتنجم تقنية المسرح لبنان بيروت منشورات عويدات.

٢- كمال عين : علم الجمال المسرحى بغداد الموسوعة الصغيرة.

٣- الفنون عمان حول العناصر الصرفة لفن التمثيل .

الفصل الثالث

ما قبل التمثيل (٢)

فلسفة الحركة فى الصورة التعبيرية المسرحية

ماقبل التمثيل (٢)

فلسفة الحركة فى الصورة التعبيرية المسرحية

مفهوم الحركة : -

الحركة هي الإتجاه مع أو ضد قانون الحيز الزماني أو المكانى منفردين أو مجتمعين . هى ظاهر الطاقة وعلاقته بالحيز أو الفراغ أو هى مقاومة شيء ما للجاذبية الكونية آنا ومسايرتها أحياناً أو العكس تصاحبها ظاهرتان متلازمتان معها وهما : السكون والثبات .. وظاهرهما واحد مع إختلاف طبيعتهما .

مفهوم السكون : -

هو حالة ظهور الشيء ثابتاً على عكس حقيقته .

وهو الطاقة الداخلية المختزنة بداخل ال»ي، بحيث لايحتاج إلى قوة خارجية لدفعة أو تحريكه . ولربما عبر قول لبرشت في غير هذا الموضع - عن مفهوم السكون حيث قال : (إذا لم ترقم الأشجار أو أشرعة السفن تتحرك فليس معنى ذلك أن الرياح غير موجودة .) (١)

والسكون هو حركة المشاعر الداخلبية للإنسان . هى الحركة الكامنة وهى اشتمال الشيء في داخله على قوة ذاتية وإن لم تبد على ظاهره .

مفهوم الثبات : -

هو مطابقة ظاهر الشيء لجوهره . وهو الشيء الذى يحتاج إلي قوة خارجية لتحريكه (لتغير حالته الظاهرية والداخلية) لأنه لايمتلك هذه القوة .

حالة التساوى بين السكون والحركة : -

وهى حالة لاإرادية شبيهة بحالة شخص يؤدي عملاً عضلياً وهو فى الوقت نفسه يفكر فى شيء يشغله .. فالشغل العضلى حالة حركية والتفكير

الذهنى حالة سكونية وهما لايجتمعان وفق إرادة واعية . وهو موقف إذا تكرر دوماً فشكل ظاهرة ، دل على مرض عقلي لدى الشخص وهو تقريباً مااصطلح على تسميته بحالة من حالات الجنون . على ذلك فإن الممثل الذى يؤدى حالة من حالات الجنون يصطنع لذلك حالة تساوي بين حالاته الحركية وحالاته السكونية بحيث يبدو ظاهر مايفعل عكس باطنه .

غير أن حالة الذهول الجزئية وأن كانت تشتمل على خلط حالات الحركة لدى الشخصية بحالات السكون عندها فأن الممثل الذى يؤدى حالة من حالات الذهول البسيطة يخلط مابين حركته وسكونه فى حالات بسيطة ومتباعدة وعن عمد .

حالة التساوى بين السكون والثبات : -

وقد يكون تساوٍ ظاهرى بمعني أن السكون يشغل حيزاً زمنياً ويشغل الثبات حيزاً زمنياً مساوٍ من الوقت . وهذا تساوٍ منفصل أو تساوٍ بالمجاورة .

وقد يكون تساوٍ متصل فى حالة اجتماع شخصين فى مشهد واحد على المسرح أو فى المشهد السينمائى أو اللقطة الواحدة وأحدهما جالس فى استرخاء عضلى وذهني تام ، أما الآخر فهو جالس فى استرخاء عضلى مع حركة ذهنية تظهر في شكل جلسته .

وقد يكون التساوي بين السكون والثبات نتيجة لفقد الشخص الساكن لقواه الذاتية (الداخلية) الدافعة للحركة الظاهرية ، وذلك يحدث بالطبع فى حالة الأغماء وفى حالة الموت .

بين العدم والوجود والحركة والسكون والثبات : -

والعدم هو تغير شكل الوجود ، كما يحدث فى المادة حيث تتحول من الصلابة إلى السيولة إلى البخر أو العكس وهذا ما يحدث على المسرح

فى إطار المؤثرات والحيل المسرحية وعند الممثل في حالة تحول الشعور أو الدافع إلي حركة صوتية أو جسمية أو العكس .

وعلي ذلك يكون العدم هو تلاشى الشكل شكل المادة دون تلاشي المادة نفسها ، تأكيداً للقانون العلمى الطبيعى (المادة لاتفنى ولاتخلق من العدم) . وليس معنى ذلك أن العدم لاشيد ولكنه لاشيد من حيث شكله الذى قد كان عليه وهو شيد آخر من حيث شكله الذى قد آل إليه .

وعلى ذلك فالعدم هو الشكل الآخر للوجود وهو شبيه بحالتى الحركة مع السكون أو مع الثبات . وربما كان هذا مغزى القول (من التراب وإلى التراب) .

من حالات السكون : -

يعبر التوتر خير تعبير عن حالة من حالات السكون ، حيث يظل الجسم محتفظاً بحالة من حالاته التى قومت في شكلها الخارجى - فى حركتها إذا فالتوتر تعبير عن حالة حركة مكبوحة وهى حالة ترقب وإعادة لصنع التوازن وتجميع عناصر الطاقة الذاتية القادرة على إطلاق شكل الحركة أو صورتها الخارجية ويتم ذلك بالطبع عند وصول التوتر إلى ذروته .

الحركة والباعث : -

لكل حركة بشرية باعث محدد سواء ظهر في شكل الحركة أو كان كامناً أو ظهر من خلال ايضاح الشخصية بقولها أو إيضاح شخصيته أخرى معها أو ضدها أو هي في موقف حيادي ويكون على المتلقى استخلاص الباعث الحقيقى لحركة الممثل ، تماماً كما كان على الممثل بمساعدة المخرج - ربما - أن يستخلص بواعث الحركة عند الشخصية التى سيقوم بأدائها .

والحركة من حيث شكلها تعبر عن باعثها وتتناسب معه - فى الحياة - والممثل مساعدة توجيهات المخرج يعيد شكل حركة الشخصية وفقاً

للموقف الدرامى والحالة النفسية والجسيمة والبيئية فى إطار مبدع تصنعه مشاعره التى تصلها العناصر السابقة المستخلصة بوساطة التحليل .

فحركة لعب فتاة فى شعرها بأصابعها تسمي حركة ذات باعث وكذلك لعب رجل فى شاربه أو لحيته .. الخ ولكن بشكل لاشعوري .

الممثل بين وعيه بجسمه ووعيه بالشخصية التى سيمثلها : -

يعد الجسم وسيطاً بين العقل والفعل وبين الشعور والفعل وبينها جميعاً وبين الحركة الخالصة .

وكلما كان الوسيط قادراً ومهيأ ومناسباً كلما كان للوساطة بين العقل والفعل وبين الشعور والمواقف والفعل دور كبير فى نقل الحركة التعبيرية . تماماً كما تعد الحنجرة وسيطاص بين العقل والكلمة وبين العقل والشعور وبين الجملة والشعور وبينها جميعاً وبين الصوت الخالص والموقف دور كبير في نقل الحركة الصوتية التعبيرية .

وجدير بالممثل أن يدرس خصائص جسمه ، كما هو جدير به أن يدرس خصائص صوته ، ويتعرف علي نقاط القوة وعناصر الضعف فيهما ، ومن ثم يعمل للخلاص من عناصر الضعف بوساطة التدريبات المناسبة والمتاحة نظرياً فى كتب تدريب الممثل وإعداده وفى كتب الإخراج (١)، (٢) ، (٣) .

ومرحلة وعى الممثل بجسمه هى مرحلة إعداد تتم بتوجيهات الأساتذة المتخصصين وإشراقهم وبجهود الممثل نفسه وهى مرحلة سابقة بالتأكيد على مرحلة تمثيل دور إن لم تكن سابقة على حالة إطلاق لقب ممثل عليه.

وعى الممثل بالشخصية (بدوره) :

وهذا الوعى ذهنى فاعل ذو خيال وقدرة على الإختيار وذو خبرة ولربما

كان الإختيار واقعاً على المخرج فى البداية ، حيث يناط به توزيع الأدوار وفق طبيعة الشخصية وأبعادها الجسمية .
ثم يعد الممثل نفسه جسمياً لتصبح حركته هى حركة الدور أو أقرب ما تكون إليها كما يعد نفسه صوتياً ليكون صوته محل صوتها أو أقرب إليه من صوته فى أثناء التمثيل وكذلك تكون مشاعره الدور ودوافعه دوافع الدور وعلاقاته علاقات الدور أو هى تحاول ذلك إلى أبعد حد ممكن فى حالة التوسل بأسلوب المعايشة .

بلاغة الحركة :

وتدخل بلاغة الحركة فى مجال الإحتراف الذى يتأكد بالخبرة . وكما يحتاج الأدب إلى الجملة البليغة وإلى العبارة البليغة التى أطلق عليها (ما قل ودل) فكذلك يحتاج الفن التعبيرى الحركى وحركة الممثل مثل هذه البلاغة التى يتحصل بها الممثل فيقصد من حركات أطرافه وتعبيرات وجهه وجسمه كله ليعطى الشخصية ما يلزمها لتعبر بالحركة عن موقفها ومشاعرها وبيئتها وما يلزمها لتعبر بالصوت لتنقل فكرة أو معنى أو شعوراً فى موقف درامى متفاعل مع بيئتها .
ولا شك أن بلاغة الحركة تدخل فى إطار علم الجماليات الحركى خاصة إذا إرتبطت الحركة بالحركة مع إختلاف دوافع كل حركة وإرتباطهما فى وحدة الفعل أو حدة الفاعل وإذا إرتبطت التماثلات والتناقضات والتنويعات والتوازيات والأثر المقصود أو المستهدف مع التوازن بين الممكن والمراد .

علاقة المتحرك الثابت على خشبة المسرح :

الديكور والملحقات عناصر ثابته على خشبة المسرح لأن حركتها تأتيها من خارجها بفعل عمال تغيير المناظر وبفعل التحريك الآلى أيضاً والملحقات تحصل على حركتها بفعل الممثل نفسه ، حيث يوجهها نحو

مصادر ومراجع الفصل الثالث

١ - برتولت بريشت نظرية المسرح الملحمى ترجمة د. جميل تصنيف منشورات وزارة الإعلام العراقية .
٢ - قسطنطين ستانفيلافسكى .
٣ - إعداد الممثل - ترجمة د. مرسى ، د.محمدالعشماوي دار نهضة مصر .
٤ - التجسيد الإبداعى، ترجمة د.شريف شاكر مطبوعات وزارة الثقافة السورية.
٥ - إعداد دورمسرحى ترجمة شريف شاكر .
٦ - يمكن الرجوع لموريس فيشمان تدريب الممثل - الهيئة العامة للكتاب بمصر .
٧ - يمكن الرجوع لاسكندردين أسس الإخراج المسرحى ترجمة سعدية غنيم - الهيئة العامة للكتاب بمصر .

الفصل الرابع

ماقبل التمثيل (٣)

جماليات اداء دور مسرحي

جماليات الأداء فى دور مسرحى
تطبيق على (مجنون ليلى) للشاعر
(أحمد شوقى)

الكلام عن الجماليات كلام عن الإبداع الذى يتحقق فى الأداء بإضفاء مشاعر جديدة على الكلمات والصور لإستنباط صور جمالية جديدة تعطى للمعنى تفريعات معنوية جديدة وتولّد مشاعر جديدة لم تكن متوقعة . وليس هذا فقط ولكن بتمثل المؤدى للجمال فيما هو مشوّه وقبيح ، وإبراز المشوّه والقبيح فى الجميل . ومثل هذا اللون من الأداء التجسيدى لدور مسرحى فيه بعد نقدى .

هذا إلى جانب إستشراف المؤدى لعنصر المباغته ؛ بمعنى أنه يؤدى الجملة أداء مغاير لتوقع المتلقى . ويتم ذلك كله بتلمس مواطن الجمال فى الصورة الدرامية .

ولكن ما وجه الجمال وما وجه القبح فى أبيات شعر على لسان «قيس» فى مسرحية (مجنون ليلى) : «سجا الليل حتى هاج لى الشعر والهوى

وما البيد إلا الليل والشعر والحب» (١)

وللوقوف على مواطن الجمال فى جملة قولية أو حركية أو موسيقية أو لونية ؟ هل يستنجد المستقبل طالب الموطن الجمالى - الفهم أم يوظف الحس ؟ هل نعبر عن إعجابنا بالمعنى بقولنا هذا معنى جميل أم بقولنا : هذا معنى نبيل ؟ وذلك المعنى غير نبيل ؟ لما نرفضه أو نستقبحه ؟ حتى وإن قلنا للمعنى أنه جميل أو قبيح فأننا نقصد أنه نبيل أو غير نبيل ؛ ذلك لأن المعانى مرتبطة بالأغراض النفعية للإنسان ، تلك التى تكون على عادة أو عرف أو تقليد إجتماعى أو تكون وفق ما يرى واحد بأنها نافعة له . من هنا يتحدد حكمنا على المعنى بقدر موافقته لما فى معتقدنا وتقاليدنا أو بقدر منه لمنفعة من يحكم عليه بالنبل أو بالوضاعة ، أو بالتوسط بينهما . فالمعنى مرتبط بالحياة العملية . من هنا فالحكم عليه يتطلب نظراً عقلياً موازناً بين المنافع ومقرراً قيمته على ضـوء ذلك . ويتأتى هذا بطول المران . على حين يتحدد

الحكم على الشكل بالحس الذى هو خلاصة التحصيل الذوقى الذى يقتطف الإنطباعة الأولى لشكل ما أو لجملة ما أو لعبارة ما سواء أكانت لفظية أم موسيقية أم حركية أم سكونية أم لونية .

ولكن ما المعنى الذى نحصل عليه من بيت الشعر السابق : «سجا الليل حتى هاج لى الشعر ..» وما وجه الفائدة لقائله ، ولمتلقيه فى المسرحية نفسها ، وفى قاعة العرض ؟ وما وجه الجمال الذى نستشعره عند تلقينا بالقراءة أو بالإستماع أو بالأداء التمثيلى أو بالأداء التمثيلى أو بالأداء الغنائى ؟

لكى نحصل على إجابات ضافية ؛ لا مخرج لنا إلا بالقراءة التحليلية للنص أو للمادة حيث نستخلص معنى البيت ونحرر أدوات توصيله وشكل هذا التوصيل ، ثم جماليات هذا الشكل .

أولاً : تحرير معنى البيت :

ويتم ذلك بإستخلاص (القيم الإجتماعية والإنسانية)

١ - القيم المعنوية : يصف الشاعر حالته بعد أن حلّ الليل وإنتشر الظلام ، فلقد وجد في نفسه حاجة ملحة لأن يقول الشعر ؛ حينما ساد الظلام وأرخى الليل سدوله . ونستخلص من قوله هذا طبيعته الشخصية على النحو التالى :

أ) الشخصية صاحبها شاعر - بغض النظر عن معرفتنا التاريخية بذلك الأمر . وهذه طبيعة إجتماعية دلّت عليها مفردات البيت «حتى هاج الشعر والهوى»

ب) الشخصية رومانسية - بمعنى أنها شخصية إنفعالية عاطفية ، لأنه ينفعل لحالة من حالات الطبيعة الموحشة التى إنعكست على نفسه (الليل والصحراء)

ج) البيئة موحشة - لأن الليل يظهر كما يجب أن يكون ظهور الشئ مناسباً فى الخلاء والصحراء كما لو كانا البحر المترامى المتسع بلا حدود مرئية أو مدركة إدراكاً مادياً مباشراً .

د) الشخصية فى حالة تفاعل نفسى - لأنها فى حالة إستشعار للغربة - نتيجة

للعوامل السابق الإشارة إليها .

هذا ما نستخلصه من القيم الإجتماعية والنفسية والإنسانية فى صدر البيت «سجا الليل حتى هاج لى الشعر والهوى» وهى خاصة .. حيث بدأ القائل بالخاص .

٢- الأساس الفلسفى أو النظرى : أما عن عجز البيت فى قول «قيس» :

« .... وما البيد الأ الليل والشعر والحب»

فنخلص منه بالأساس النظرى أو الفلسفى (الفكرى) من وراء حالته التى سبق وعبّر عنها فى صدر البيت نفسه . فالشاعر الذى تقنّع وراء الشخصية (قيس) - وهو شاعر المسرحية نفسها - يرى أن سبب الإحساس بهذه الحالة النفسية بشكل عام هو البيئة الصحراوية .. وهو يرتبها وفق المكان الذى يصفه بحالة زمنية هى الليل ويصفه بالقيمة التى هى الشعر ثم يصفة بالحالة التى هي الحب . فالصحراء هي الأصل الذى يصفه (قيس) ومن ورائه (شوقى) بأنه الليل والشعر والحب وبديهي أن الليل الموحش يستدعى الشاعرية فى وجدان الشاعر ولكن الشعر لايستدعى الحب بمعني أن من يكتب شعراً لابد وأن يكون في حالة حب . وفى نظرى أن (الحب) هو الذى يقف وراء هذه الصورة بحيث تعطينا الصحراء ليلاً دائماً وشعراً على الإطلاق وحباً لانهاية له . فالحب هو الباعث والمحرك الأول لهذه الصورة التى صهرت فى شعور واحد وتعبير عن موجودات صورتها مختلفة .

ثانياً : تحرير البيان :

والبيان أو الإيضاح هو نوع من الكشف والوصف حتى تعطى للمتلقى تفاصيل اجمالية تسهم فى حكمه علي مايقدم له . فهو يبين قيمة المكان والزمان فى تشكيل الفعل وابراز الحالة ، التعبير أو صورة الشعور ، فقوله «ومالبيد » فيه بيان المكان وقوله «الشعر» فيه بيان للقيمة . وقوله :«والحب» فيه بيان للحالة - حالة الشخصية وهذه عمومية ، لأنها تشكل فى مجملها فكرة تجد من يراها كذلك غير المتكلم فهذا رأي فى الصحارى على عمومها والمتكلم أبان عن المكان والزمان والحالة

والقيمة فى كلمات قليلة وفى كل هذه المفردات مايوحي بالفراغ الذى تعيشه شخصية كل من عاش فى البيداء ليلاً وكانت له حالة (قيس) . فكأن الصورة هنا تصور (الجو) العام الذى يفرض إنتظام صورة الأداء الصوتى والحركى معاً . وهى تعكس أيضاً صدق التصوير المعنوي للصحراء وهذه عمومية .

الحالة والباعث والقيمة : وتحرير البيان يكمن فى ادراكنا للبواعث والدوافع وراء كل الأنواع فالفراغ باعثه الحياة فى الصحراء والفراغ باعث للحب الذى هو باعث للشعر ، وهو التعبير عن حالة الفراغ وحالة الحب . فكل قيمة من تلك القيم (الفراغ - الحياة - الحب - الشعر) تتطور فتصبح قيمة بعد أن كانت حالة . فالحالة عندما تؤثر فى غيرها بعد تأثيرها بغيرها وتتمكن من أن تكون باعثاً لإيجاد غيرها تصير قيمة فى حد ذاتها . لأنها خرجت من الكينونة إلى الصيرورة ، لتصبح أكثر تأثيراً فيما حولها بعد أن انتهت من تأثيرها فى نفسها .

ثالثاً : تحرير القيمة الجمالية للحوار :

والقيمة الجمالية جزء من القيمة الفنية ، والقيمة الفنية فى هذا البيت من حوار (قيس) تكمن فى صدر البيت فى كونه تمهيداً لما سيليه . وهو تمهيد فيه حسن استهلال يعقبه أساس نظرى لحالته على هيئة حكمة أو وجهة نظر خبيرة ، تعكس قيمة قائلها وتجربيته الحياتية (المؤلف المقنع وراء الشخصية) وكذلك فى ترتيب الصورة فى البيت مكمن استشفاف القيم الجمالية ، وكذلك فى مادة اللفظ وفى مناط القول : (الباعث التعبيري للقول) فالباعث هنا مركب ، ويترتب عليه باعث جديد .

وانتقاء مادة التشكيل اللفظية فى الصورة عليه معوّل كبير فى إكتمال القيمة الجمالية . فقوله :«سجا الليل» فيه رهافة حس القائل وحالة السمو والشفافية التى لاتتحقق لو وضع ((خيم) بدلاً منها ، فـ (خيم) فيها حدة وقطع وحدود . هى كلمة توحى بالحدود وبالإنغلاق والأطباق من كل جانب » وهى لاتبعث على الفعل السامى الذى سيقع وهو قول الشعر . ولاهى موحية بالحب . وفيها من حدة الإيقاع : حدة مفردات العلاقة الزمنية المنظمة للصورة الصوتية الحية والجو المحيط - ما هو ملائم

للنوم أو السبات ... بما تحمله من حروف كالخاء متماسكة مع الياء المضعفة ، إلى جانب مالهذا الحرف (الخاء) من ترديدات عبر الصور القابضة نحو (خراب . خواء . خلاء . خفاء . خشية . خوف . خيبة . خسارة . خيمة . خشوع . خضوع . خنوع . خدام . خمار . خمارة ... الخ ..) .

ولكن لفظة (سجا) فيها رشاقة ملائمة لما بعدها ، ودافعة مع الليل لقول الشعر ولحالة الحب ، وفيه دعوة للسهر والمتعة بعكس (خيم) الذى لايستدعى بعده غير النوم الذى هو إنقطاع عن الفعل . و«سجا» توحى بالإمتداد والإنطلاق غير النهائى والسهولة التى بدأت بحرف «السين» وهو حرف همس ، وانتهت بـ «الألف» وهو حرف «مد»

«سجا الليل حتى هاج لى الشعر والهوى»

«فهياج الشعر والهوي » سببه أن (الليل قد سجا) وموقع «حتى» بعد قوله «سجا الليل» موقع حتمي إذ وقع الحرف فى مكانه . و«هاج لى الشعر والهوى» مناط قول الشخصية - صورة مشاعرها- لذلك وجب تركيز المؤدى عليها لإبراز قيمتها الجمالية والدرامية وأداؤه للفظة «سجا» يشتمل بالضرورة على إبراز قيمتها الجمالية ليس لموقعها المختارة والموضوعة فى مستهل كل بيت (ملأت - ألمّ - حملت - باتت - يشفنى - طاف - يطفى - يحّن - شطت - جنّ - يصبو - دنت - هاج) فكلها ألفاظ تحمل حساسية من حيث هى كمادة ، فما بالها حيث ترتبط بما يجاورها ، فإن اللفظة مفردة لاقيمة لها ، وإنما القيمة تأتيها بإرتباطها بجوار حسن ع ألفاظ تسبقها وتلحقها ، وهذا مايمنحها القيمة الحقيقية فى نظر المتلقى وتقديره . لذلك يكون على المؤدى انزالها منزلتها ووزنها بميزانها عند أدائه لها .

فقوله : «ملأت سماء البيد عشقاً وأرضها وحملت وحدى ذلك العشق ياربى »

فيه تخصيص التخصيص .. لأن ماتقوله الشخصية يخالف المعرفة الإنسانية . فالفضاء المحيط بالكرة الأرضية مملوء بالهواء ، وليس بالحب . فهذه الحالة التى تصفها الشخصية لاتخصص أحدا سواه . وهو صادق ، وكاذب فى آن واحد . ويأتى

كذبه من أن مايزعمه يخالف الحقيقة من حيث الواقع الحياتي والإنساني ، ويأتى صدقه من مطابقة لفظه لحالته الشعورية فسماؤه وأرضه هو وحده هى التى ملئت بعشقه ، وكأن أحداً على هذه الأرض لم يعشق ، وهو وحده العاشق . وموطن الجمال كامن فى هذا التخصيص ، وفى هذه الإستحالة والمبالغة وفى عدم إمكان المتلقى أن يصدق ، وعدم امكانه أن يكذب ، وفى حيرته بين التصديق وبين التكذيب . وفى سهولة الصورة التعبيرية وفى إمتناعها فى آن واحد . فقوله :

«وحملت وحدى ذلك العشق ياربي » فيه شكوى من أجل الشكوى ، فهذه ليست شكوى للإعتراض لأنه الفاعل لما يشكو منه . فلقد ملأ سماء الصحراء وأرضها عشقاً . وكونه يحمل علي الرغم منه هذا العشق ففيه قصر عليه ، إذ أنه عاشق من طرف واحد . فى حين أن الأصـل فى العشق هو التبادل بين عاشقين .. معشوقين فى آن واحد . ومن هنا تنعدم الشكوى ولكن العشق من طرف واحد . من طوف (قيس) هو الشاكي وهو سبب الشكوى . ففى فعله تكثيف لحجم معاناته . لذلك جاءت لفظة (حملّت) مبنية للمجهول فى موضعها ، وفى حالتها الحمية . فالفاعل محذوف ، ولكنه غير مجهول . وفى حذفه تكمن القيمة الجمالية لأنه سبب معاناة المتحدث (قيس) وعدم ذكر الفاعل (ليلى) صراحة فيه صون لها ورغبة فى عدم إظهارها فى موضع التعسف والظلم والتجني على عاشقها ، لعلمها بأنه ملأ الصحراء بعشقه لها دون أن تقابل عشقه لها بعشقها له .

وقوله : «ألم على أبيات ليلى بى الهوى .. » فيه نوع من توصيف حالته التى أجملها فى البيت السابق «ملأت سماء البيد عشقاً وأرضها ..» فيه رجوع بالذكرى فهو يصف بداية هذا العشق الذى ألم به .. كما لو كان مرضاً أصابه . والجمال واقع فى التقديم والتأخير في مفردات قوله ، إذ آخر لفظة «بى» لضرورة إقامة الوزن الشعرى ، فصنع لوناص من الغموض المحبب . والجمال قائم فى قوله : «على أبيات ليلى» فليس لـ «ليلى» بيوت . ولكن لها بيت واحد هو بيت أبيها . ولئن قبل التجاوز الذى يـهدف إلى التوجيه لديار أهلها فلا يقال «أبيات» ولكن يقال «بيوت» فى

المعتاد .. عند جمع «بيت» الذى يعني به السكن = السكن ، ويقال «أبيات» فى المعتاد عند جمع «بيت الشعر» .

وموطن الجمال هنا فى كونه لفظة «أبيات» أنسب هنا لأنها أصابت معنيين .. أوجدت حالة من اللبس المقصود . وهى ملائمة لمعجم مفردات الشخصية المتحدثة (قيس) فهو شاعر . وموطن الجمال في لفظة «أبيات» فى كونها تكشف مشاعر الشخصية فهو يتغزّل فى ديار حبيبته .. فهى أبيات «ونحن نعرف محتويات أبيات الشعر إذ فيها النسق الموسيقى والمادة المختارة ، وتأخير وتقديم لعناصر بناء القصيدة بما يحقق التكامل الجمالي والنفسى ، تحقيقاً لخاصية سامية هي شاعرية الشعر . «فأبيات ليلى » هى مناط قوله وليس ماجرى على (قيس) عند «أبيات ليلى» . ولذلك كان تقديم الجار والمجرور على الفاعل والمفعول به (ألم علي أبيات ليلى بى الهوى) والجمال قائم فى تعويق المباشر فى وصول المعنى المراد إيصاله ، لأن المعنى ليس هو المهم هنا ، ولكن المشاعر هي الأهم ، ايصال حالة الشخصية والجو النفسى المحيط بهذه الحالة ، هو بيت القصيد - هنا - والمباشرة لاتتناسب ولاتنهض بتجسيد الحالة الشعورية ، تجسيد جوهر الأمر عند الشخصية .. فذهابه الدائم لديار «ليلى» هو الذى جعله يزداد قرباً منها ، وتزداد هي قرباً ، وينبت هذا القرب حبهما الذى يزداد اشتعالاً عنده ، فيضحي عشقاً ، فى حين تظل هي على حالتها الأولى محبة لا عاشقة . وهذا دون مطلبه فى أن يتطور فعلها فيصبح رد فعل مساوٍ لفعله ولمّا لم يتحقق ذلك فقد بات محتملاً بالرغم منه للعشق كله .. وحده .

ولأن ديار «ليلى» ديار ككل الديار عند غير (قيس) فقد كان واجباً عند أداء المؤدي لها أن يركز على لفظه «أبيات» بأن تكون موضع النبر «الضغط» على الحرف .. لبيان أن ذلك مهم جداً عند الشخصية (قيس) على اعتبار أ هذه الفظة ليست ككل البيوت وإنما هى بيت خيال وتخييل ، كبيت الشعر تماماً وأنها (ليلى) لبه وجوهره وبيت المغزي والحكمة والشاعرية والموسيقا فيه .

وقوله : «وباتت خيامى خطوة من خيامها فلم يشفنى منها جوار ولاقرب »

تؤكد امتناع التواصل على الرغم من المجاورة ، وموطن الجمال كامن فى أن خيام ليلى فيها ليلى نفسها فكأنه يقول أن ليلى تنام إلى جوارى ولكن ذلك لم يحعل التواصل قائماً . لذلك فمناط قوله قائم فى (وباتت خيامي خطوة من خيامها .. فلم يشفنى منها » ولربما أكد هذا المعنى قوله بعدها : «إذا طاف قلبى حولها جنّ شوقه»

فمن بالخيام هو المقصود ، وعلى الوجه الأخص (ليلى) التى لايرضي منها بأقل من قبلة ينهلها من عذوبة شفتيها .

أما قوله : « يحّن إذا شطت ويصبو إذا دنت فياويح قلبى كم يحّن وكم يصبو»

فليس فيه خاصية مقصورة عليه وحده فهكذا الحال مع كل من التاع من شطط محبوبه ولهفته إذا تقرب منه ، ومامن محب عاشق إلاً ويكابد مايكابده (قيس) من حيث مظهر المكابدة . وهذا البيت يعكس مظهر المكابدة من الخارج ، علي مافى ألفاظه من رقة وعذوبة .

مصادر ومراجع الفصل الرابع

١ -أحمد شوقي : مسرحية مجنون ليلى .

الفصل الخامس

ما قبل التمثيل (٤)

جماليات أداء دور مسرحى

(الباحث الجمالى والباعث الجمالى)

جماليات الأداء في تمثيل دور مسرحي (أ)

الباحث الجمالي :

يبدو أن الكلام عن الجماليات محفوف بالتخوفات لأن من يتكلم عن الجمال يكتفى بالوقوف عند التعريفات ، ويكون جهده منصباً فقط على التذكير بما قاله «أفلاطون وأرسطو وهيجل وكانط ، وبيرجسون وماركس وانجلز» (١) وإن تجاوز تجده يعرض لبعض وجهات النظر فى تعريف بعض الفلاسفة أمثال سارتر أو ديوى ، ولبعض أراء النقاد مثل هربرت ريد (٢) . وبإستثناء (چيروم ستولنيز) (٣) فيما كتب عن جماليات الفن التشكيلى غالباً أو عن الموسيقا وفيما كتبه وهو قليل - عن فن المسرح وعلاقته بعلم فلا توجد كتابات - فيما اعلم - عن جماليات المسرح فى مصر . اللهم كتيب صدر عن وزارة الإعلام العراقية وهو علم الجمال المسرحى للدكتور كمال عيد (٤) ومن المحزن أن أحداً من الكتاب أو النقاد لم يكتب عن الجماليات بوصفها نتاج تحليل لنص مسرحى أو لعرض مسرحى . ولئن تعرض أحد الكتاب أو الباحثين - مستقبلاً - لدرس جماليات العرض المسرحى بما فى ذلك النص فأرجو ألاً يقف عند درس العرض بعد إنتهائه شأن النقد . فدرس النقد يبدأ بعد إنتهاء العرض حيث ينهض التحليل بدرس شكل العرض وتقبيحه بالوقوف عند قيمه الموضوعية وقيمة الجمالية . ومدى التلاؤم بينهما بالوقوف عند العناصر الفنية والجمالية من تنويع وتوكيد وتكرار وتقديم وتأخير وحذف ورموز وموسيقا وإيقاع وإستعارة وكناية ومجاز وتشبيه وإنسيابيته .. إلخ ولئن كانت هذه العناصر تدخل فيما عرف عند علماء العربية بعلم البلاغة وعلم البديع ؛ فإن أحداً لا ينكر أن البلاغة هى درس لجماليات أساليب الكتابة الأدبية عند العرب ولئن إرتبطت البلاغة قديماً بالنقد فذلك لأن النقد موجه أصلاً لتقييم مادة العمل الأدبى وشكله وقياس قدرتها على التلاؤم والتوحد لينتجا تعبيراً أدبياً فيه من الإمتاع مع الإقناع الكثير . وما الشكل فى العمل الأدبى وفى العمل الفنى إلا مجموعة متنافرة توحدت وإمتزجت فأعطت تعبيراً جديداً وجميلاً ومختلفاً عن مدلول كل عنصر فيها قبل توحده مع عنصر نافره غيره وهو أمر توصل

إليه قديماً الناقد العربى عبد القاهرة الجرجانى(٤) وتوصل إليه بعد ذلك كولريدج .

ولئن أصبحت البلاغة علماً قائماً بذاته فإن علم الجمال قد أصبح علماً قائماً بذاته وإن تفرع إلى عدة علوم فيها علم البيان وعلم البديع فإن علم الجمال قد أصبح علماً قائماً بذاته بعد إنفصاله عن الفلسفة ثم أصبحت الجماليات فرعاً من فروع علم الجمال يقوم بذاته إعتماداً على تحليل العمل الأدبى أو الفنى وإكتشاف قيمه الجمالية الخاصة به.

لكن هذا كله وإن تم بعد إنتهاء الكاتب من كتابة مسرحيته فهو فى العرض المسرحى يجب أن يسبق الكتابة نفسها بمعنى أن ينهض أحد بتحليل النص وإستخراج القيم الجمالية الجديرة بالإلتفاف ومن ثم التمهيد أمام المخرج والممثل والمصمم بأقتراح طرق أدائها أو تجسيدها فى إطار قيمة أدائية جميلة .

ولربما كان السبب فى إحجام الدارسين عن مثل هذا النوع من الدراسة كامناً فى أن الذين يكتبون عن الجماليات هم من رجال الفلسفة ، وهم على ما يبدو لى غير متصلين بالمسرح ، غير متصلين بالفنون عامة ، بمعنى أنهم لا يرتادون المسرح ولا قاعة الإستمتاع الموسيقى الأوركسترالى أو العربي والشرقى ، كما أنهم لا يرتادون قاعات العرض التشكيلية والمعارض ولا الأمسيات الشعرية فكيف يكتب هؤلاء عن جماليات هذه الفنون ، وكيف يخرج فنانوناً أو غالبيتهم من طور التقليد إلى طور الإبداع وليس هناك من يعنى بدرس إنتاجهم وتحليله ومن ثم تقييمه فتقويمه ؟!

وحتى لو نهض من أهل الفلسفة واحد بدرس جماليات النص المسرحى أو بدرس جماليات العرض المسرحى فإنه سيتناول ما بعد العرض وليس ما قبل العرض وتناول ما بعد العرض مهمة الناقد الفنى تماماً كما تكون مهمة الناقد الأدبى تناول النص بعد وصوله إلى يديه فى شكل تام الكتابة والتأليف .. وقد يكون للباحث الجمالى دور فى هذا . ولكن مهمة الكشف عن القيم الجمالية والموضوعية بعد النص وقبل العرض هى مهمة المخرج ، ولأنها إستحالت إلى مهمة شكلية إذ شغل المخرجون بالكشف عن القيم الموضوعية إجتماعية كانت أم سياسية أم دينية أم كونية فى المقام الأول وأصبح

أمر الكشف عن القيم الجمالية فى النص المسرحى وتطويع الأداء التجسيدى المسرحى لإبرازها وإضافة قيم جمالية أخرى إليها أمر بعيد أو مستبعد . الأمرالذى يدعو إلى استنهاض من له القدرة على تحليل النص تحليلاً جمالياً وتحرير جمالياته لتكون مادة نظرية توظف فى تجسيد جماليات الدور المسرحى تمثيلاً والمنظر المسرحي (ديكوراً) والملابس المسرحية بما لايضر بالقيم الموضوعية التى يطرحها النص موضع التناول .

ولا أعتقد أن (الدراماتورجى) - ذلك المختص بأعادة صياغة النص المسرحى صياغة موضوعية لتناسب المجتمع الذي يقدم على عرضها - لاأعتقد أن يدخل في اهتماماته وفي مهام حرفته تحرير الجماليات في النص وتقديمها في مواضع يسهل على المخرج الذى سيتناولها بعده أو بعد أن مهدها له (الدراماتورجى) ابرازها . ولكن تحريراً القيم الجمالية لتكون مناطاً للتركيز التجسيدى عبر الأداء التمثيلى بواسطة الممثل المبدع هى مهمة جديدة يستوجب وجود (جمالى) مختص ، ينهض بتحرير القيم الجمالية من النص بوساطة التحليل ، بحيث يكون بمثابة دليل للمخرج وللممثل وللمصمم على السواء يسترشد كل واحد منهم به ليجسد ابداعاً جمالياً فى إطار دوره الذي سيقوم به فى إنتاج العرض المسرحى .

الباعث الجمالي وجماليات الأداء التمثيلى :

يعتمد الأداء التمثيلى على عناصر الحركة بما يلائم الشخصية في موقفها الدرامي ودوافعها ومشاعرها ، وبما يلائم الحيز المكاني وتهيوء الممثل النظري والعملى والجسمي والمزاجي ، كما يعتمد علي عناصر السكون وعناصر الصوت والصمت والفكر والشعور والخيال والتخييل .

ولكل عنصر من هذه العناصر بعده النظري وبعده التطبيقى ولكل ممثل تحصيله النظري وخبرته العملية ، وكلما كانت الخبرة أعرض وأعمق كلما كان التجويد ألصق بالأداء ..

والجماليات هي طرق التجويد والإبداع في الشكل طرق إثراء الشكل الفني تأليفاً كان أم إخراجاً أم تمثيلاً أم تصميماً .

والكشف عن بواعث الجمال / طريقة التحليل . والتحليل هنا لايستهدف المؤلف ، بمعنى أنه ليس تقييماً للنص لتلافى عنصر أو طريقة وإثبات طريقة في الكتابة القادمة للمؤلف ولكنه تحليل يستهدف بداية جديدة لفن آخر هو فن التمثيل ومن قبله فن الإخراج .

محاور ارتكاز فى جماليات الأداء فى مسرحية «على جناح التبريزى وتابعه قفه»

ولامناص من التطبيق على نص مسرحى تتخذه محوراً نرتكز عليه فى إنتشال الباعث الجمالى فى القول أو فى الفعل وأمامنا مشهد أو بعض مشهد من مسرحية «علي جناح التبريزى» لنجري عليه تحليلاتنا لنتعرف علي مادة المشهد وتشكيله والتعبير المطلوب :

«على : ما معني كلامك يا صواب ؟»

إذا تأملنا هذه الجملة نجدها جملة مكملة ، لأن الكلام هنا استكمال لكلام مضى خارج المشهد .

التعبير المطلوب فى الجملة الصوتية : الاستفهام الاستنكارى

السبب فى هذا التحديد:

لمعرفة السبب وجب معرفة الشخصية المتكلمة : موقعها الإجتماعى ، حالتها المزاجية والنفسية أو دافعها العام وهو متعلق بموقعها الإجتماعي وببعدها العام نفسياً وجسمياً وثقافياً ، وكذلك دافعها الخاص وهو حالتها النفسية والمزاجية وطبيعة الفعل السابق علي فعلها وكذلك وجب معرفة الشخصية المنصتة التى أدى فعلها السابق على فعل هذه

الشخصية المتكلمة إلى هذا القول الإستنكارى وهذا لن يأتى دون قراءة الدور فى إطار قراءة المسرحية عدة مرات .

- **شخصية المتكلم :**

هو سيد شريف كان أميراً ثم فرط في ممتلكاته وأمواله التى ورثها وبعثر ماله علي أصدقائه وعلي المحتاجين وأصبح صفر اليدين بعد أن باع كل شيء الملابس والأوانى والقصر والخادم . وهذه حالة الإجتماعية. أما عن حالتة النفسية فهي حالة الرجل الذى يعيش يوماً بيوم ، ولايندم على شيء فعله وهو بذلك من أنصار الدعوة إلى (احيينى اليوم وامتني غداً) وهو رجل ظريف وفكة وحلو المعشر ، ومحب للناس وهو فوق الظروف بمعنى أنه يصنع ظروفه ويكيف نفسه فى جميع الأحوال ليعيد تشكيل تصرفاته ووجوده بما لايعوق مبدأه ودون أن يلحق ضرراً جوهرياً بغيره من الناس الذين يرتبط بهم بعلاقة أوَ بأطار اجتماعى. وهو بذلك أقرب إلى الشخصية الوجودية من حيث سلوكه مع نفسه ، ولكنه أبعد من ذلك من حيث سلوكه مع مجتمعه لأنه يأخذ من الغنى ليعطى الفقراء دون أن تكون له سلطة ودون إجبار ، مستخدماً سحره وخياله واقناعه للأغنياء بما أوتى من حيّل وإلمام بطمع الغنى وأمله فى مزيد من الأستحواذ والسيطرة .

- **شخصية المستمع** : والمنصت لكلام «على» هو «خادمه» «صواب» . ولعل فى اسمه مايدل على سلوكه لأنه مخالف «لعلى» سيده ولعل فى اسم (علي جناح) مايشير إلى طبيعة (علي) المحلقة على جناح الخيال لأن (على) قد تقرأ أيضاً علي أنها (حرف جر) يليها (اسم مجرور) هو (جناح) فكأن هذا الشخص يطير ، وهو كذلك بالطبع من حيث طموحاته وسلوكاته وحالة (صواب) النفسية لاشك حالة المكبوت المغلوب علي أمره ، نافذ الصبر ، معدوم الحيلة ، مقيد التعبير ، من هنا كانت

محملة بالحرج حيناً وبمحاولة كسر حاجز الحرج في آن واحد ، ثم بالشماته المختفية (كاختفاء اللحم فى المرق) .

« صواب» :

معناه ياسيدى أنه لم يبق لك فى هذا القصر إلا ساعة زمن ويأتى مالكه الجديد ليتسلمه »

الباعث الجمالى
والوصول إلى التعبير الصوتى

فإذا أراد الممثل أن يعبر عن شعور واحد بهذه العبارة وهو شعور (كسر حاجز الحرج) فإننا لانظفر منه بقيم جمالية متعددة . لأنه سيؤدى هذه العبارة الملونة من خمس جمل في حدة تعبر عن نفاد الصبر وزوال الحرج والشعور بالمساواة فى الفعل ورد الفعل المباشر ويكون الميزان الإيقاعى لصوته سريعاً مع التزام بواعث الوقف وضرورارته . ولكنه يظلم الشخصية ويظلم المؤلف ويبخس مادة الحوار حقهـا فى أن تتجسد وأن تتألق . لأنه إذا توقف عند شعور واحد يغير عنه دون تدرج شعوري ومن ثم بلا تدرج جمالي . ولذلك يجد الممثل نفسه مضطراً إلي حذف عدد من جمل العبارة الخمسية لأن جملتين فقط من الخمس التى تضمنتها العبارة تفيان بالتعبير عن شعور الشخصية بتخطى حاجز الحرج . مع سيدها (على جناح التبريزي) .

ويقتضي الوقوف لصنع جماليات للأداء الصوتى الدرامى فى عبارة (صواب) أن يرتكز الممثل إلي كلمة أريد بها التوكيد وهو غرض أسلوبى بلاغى . إذ يمكن أن يقوم المعنى بدونه ولكنه لايكون معني بليغاً ، لأن هذه الكلمة التى وضعت بقصد توكيد حدوث ماسوف يحدث وهو مغادرة السيد (على جناح التبريزى) للقصر وهذا التوكيد يعكس ثقة خادمة في ذلك .

«إنه لم يبق لك فى هذا القصر» فهذه الكلمة التى تتشكل من حرف نصب (إن) ومن الضمير المتصل به وهو ضمير الغائب تضفى على شخصية المتحدث بها ثقة فيما

يصرح به ومن ثم تجرأ . ولأن هذه الكلمة إضافة إلى مادة الجملة التى يمكن أن تعطي نفس المعني بدونها فلذلك فهى تعد إضافة جمالية للكلام وإذا ما كرر الممثل لفظها مرتين أو ثلاث مرات قبل المضي فى لفظ مايليها من كلمات فإنه يصور لنا معنى التردد الذى يعمق مدى الحرج ومحاولة الشخصية تخطي هذا الحرج . والتكرار فى لفظ واحد يقترن بالتنويع لتصوير التدرج فى محاولة الخروج من حالة الحرج وهو بذلك يضيف إلى الجملة اشباعاً للتوكيد تنويعاً لشعور واحد إذ يعطى اللفظة الواحدة دون افتعال أكثر من لون شعورى . وهذا التكرار فيه نوع من بيان قصد الخادم دون وعى منه التخفيف من حدة المعنى الذى يريد توصيله لسيدة . «لم يبق لك» لأنه من غير المعتاد أن يقول الخادم لسيدة «لم يبق لك» ويمكن للممثل أن يرتكز إلى ركيزة أسلوبية أخرى وهى أداة الأستثناء في الجملة الثالثة من هذه العبارة «إلا ساعة زمن» فلو أنه ضغط علي حروف (أداة) الأستثناء) «إلا» فكأنه كمن يضع تحتها عدة خطوط بلون أحمر . وفى ذلك لفت للإنتباه إليها .. أو إلى مايليها وهذا دور أداة الأستثناء فى الجملة المكتوبة ويجب أن ينتقل هذا الدور عبر الصوت عند لفظها . وهكذا ...

مصادرومراجع الفصل الخامس

١ -أوفسيايتكوف وآخرون أسس علم الجمال الماركسى اللينى ترجمة جلال الماشطة بيروت .

٢- هربرت ريد : تربية الذوق الفنى ، ترجمة يوسف ميخائيل سعد ، دار النهضة العربية ١٩٧٥ القاهرة .

٣ - كارل ماركس الأدباء والفن الإشتراكى ترجمة د. عبد المنعم الحفنى ، مكتبة مدبولي .

الباب الرابع :

فى نقد المعمار المسرحى

دراسة مابعد العرض المسرحى

الفصل الأول

تهافت النقد والتنمية المسرحية

تهافت النقد والتنمية المسرحية

يلعب النقد دوراً جوهرياً في تقوية أسس المعمار المسرحى بل فى مبتدأ الإنشاء، حيث يشكل الأساس النظرى لعملية الإبداع نفسها .

فلكل عملية من العمليات في أى مجال انساني أساس نظرى .. وهذا الأساس يقوم على تحديد المفاهيم النظرية . فإذاوقفنا أمام عملية منها ؛ رجعنا إلى الأساس النظرى نسترشده وإذا كانت التنمية الثقافية عملية تترسخ بالنقد ، وبالجهود الإبداعية فى مجالات الثقافة المتعددة في حالة من الجدل المادى الذى يدفعهما معاً فتطرد بهما حركة الثقافة وتتوثق عراها ، ويصلب عودها ، فإن تعسر أى طرف منهما يؤدى - تبعاً لذلك - إلى توقف حركة التنمية في مجالات الثقافة .

وإذا كان النقد عملية مستعصية - الآن - وجب وقوفنا عند أساس مفهومها النظرى لنسائل عن أسباب ذلك . ولكن قبل التساؤل يجب أن نتزود بمعرفة ماهية النقد ؟ ماالنقد؟ وهذا سؤال يجب أن نجد له إجابة محددة ، ووافية ، قبل النظر فيما آل إليه حال النقد مع تحديد نوعية النقد .. هل هو النقد الأدبى أم هو النقد الفنى ؟ ثم ما هو الإبداع ، وماهى التنمية ؟ هل هو الإبداع الفنى أم الإبداع الأدبى ؟ تلك مفاهيم لابد من أن تتضح أولاً قبل الحكم عليها . والحكم يكون مسبوقاً عند المنهجيين بكيفية وجود مانحكم عليه ، وسببية هذا الموجود على تلك الكيفية (مادة وشكلاً وتعبيراً) .

وأعود إلي ما بدأت : ماالنقد ، وما الإبداع ، وما التنمية ؟ فإذا كان النقد من حيث اللغة هو فرز الجيد من أى شىء فى جانب ، وفرز الردىء منه فى جانب آخر (١) وكان الإبداع من حيث اللغة هو خلق مالم يكن موجوداً ، أو الأتيان بجديد مبتكر (٢) وكانت التنمية من تطوير الشىء وذلك بإدخال تعديلات عليه تسهم فى نموه ، حفاظاً علي بقائه فى صورة أفضل طبقاً لمقتضيات حاجة من يسعى إلى تطويره . وكانت هذه المفاهيم انتاجاً بشرياً ؟ فإن تباين ماهو بشرى ، وتعارضه يعد سمة جوهرية من سمات الحياة الإنسانية . فالتباين والتعارض والتناقض ، ومن ثم الصراع هى

سمات كونية تجرى على كل مافي الكون . ويتميز الإنسان بالقدرة على إدارك هذه الحقيقة دون غيره من الكائنات - فيما أعلم -

وإدارك الحقائق ليس هو فقط مجرد الإلمام بها ، ولكن القدرة علي تفادي بعض نتائجها والتلامس مع البعض الآخر منها أو التوحد معه .

ولكي نتفادى نتيجة أو نتوحد معها أو نلامسها لابد من فرز خصائصها الجيدة - بالنسبة لنا - فلا أحد يلامس ما هو ردىء إلا إذا كان قد فهم خطأ أنه جيد بالنسبة له . ومعنى هذا أن النقد - أى فرز الجيد والردىء كل فى ناحية ، وتمييز كل منهما - هو فعل إنسانى يتم فى كل نشاطات الحياة الإنسانية .

فإذا كان الأمر كذلك فكيف يتوقف الإنسان عن عملية حياتية هي النقد ، أو هى الإبداع ، كيف يتوقف عن إنماء ظواهر مرتبطة ببقائه ، وهى الحركة والنشاط والتجدد ، وماينتج عنها وهو النمو ، ومايؤدى إليها وهو النقد . فالتغيير مدفوع من النقد الموضوعى والذاتى والحاجة .

فإذا كان الأمر كذلك فكيف يتوقف الإنسان عن عملية حياتية هى النقد لأحد نشاطاته البشرية وهو الإبداع ، الذى هو تجديد خلايا الحياة الفكرية والثقافية والشعورية للإنسانية ؟ وهو مايعنى التنمية الفكرية والشعورية والثقافية - عامة -

وليس معنى هذا أن في مقدور كل إنسان أن يكون ناقداً أدبياً - عيناً ثالثة للنص - أو يكون ناقداً فنياً - عيناً ثالثة للعمل الفني : لوحة أو لحناً أو رقصة أو فيلماً أو مسرحية أو أوبرا أو سيمفونية -، ولكن ماأقصده هو الناقد المحترف (٣) .

اشكالية النقد والإبداع والتلقى :

والنقد والإبداع والتلقى (٤) ، (٥) ، (٦) ثلاث عمليات ثقافية ، ترتبط بالحركة الأدبية وبالحركة الفنية فى مكان وزمان ، أو وسط اجتماعى ملىء بالتفاعلات الإجتماعية ، بمعنى أن النقد والإبداع والتلقي والوسط الإجتماعى والظرف التاريخي تتفاعل جميعها فتطور بعضها البعض ، ومن ثم تنمى هذه العملية الحياة الثقافية فى المجتمع .

والعملية الإبداعية لا تؤثر في عملية التلقى ومن ثم فى الوسط الإجتماعى ، ليشكلا ظرفاً تاريخياً بتهيئة الوجدان الجماعي والجمعى إلا بمرورها عبر النهر النقدى . فكأن النهر النقدى هو الذى يحرك ماكان راكداً ، ومن ثم يكشف مافى القاع ، يكشف المحتوى ، ويظهر عكارة الشكل ومن ثم ، يحض علي التنقية ، والإضافة والحذف ، والتغيير ، وكلها عناصر للتنمية ، لاتتم إلا مع وجود الروح الرياضي أو بمعنى أشمل الروح الديمقراطى ، ونبذ (الأنا) وماأكثرها فى الأوساط الثقافية والفنية . هذا بالإضافة إلى تجديد قنوات الإرسال الثقافى بتجديد فكر المهيمنين عليها أو بتغييرهم . وهذا يتم وفقاً لهدف محدد ومرسوم ، ويطابق لسياسات التغيير إن وجدت فإن لم توجد ، فلا مجال لتنمية ، ولامجال للكلام عنها بشكل جاد .

ونستخلص مما سبق أ استغناء المبدع والمتلقى عن دور الناقد أمر غير ممكن ، لأننا فى عصر التخصص الدقيق . والإنسان الذى تراه مبدعاً وناقداً ، وعالماً ، شديد الندرة . وإن وجد فهو يوجد في مجتمع لا مكان له فيه . وكل مايمكن أن ما يفيد من تشعب معرفته هى أن تصب فى تخصص واحد . وتتحول بقية إهتماماته المعرفية لخدمة فرع التخصص الذى يكون أكثر ظهوراً عنده .

أما بشأن ما يتردد عن فشل النقد فى ملاحقة الشلال الإبداعى على مستوى الوطن العربى ، فأود أن أقول أن النقد لا يلاحق الإبداع فقط ، ولكنه يمهد ويستشف ، أو يوعز ، ويلمح بأتجاهات إبداعية جديدة ، بل يحض - ربما - على الإبداع (٧) والمعملية النقدية نوع من التلقى المتخصص لا يسهم وحده فى مجالات الفنون المختلفة وخاصة المسرح والسينما فى عملية الإبقاء على لون منها أو إتجاه منها أو عمل إبداعى منها أو رفضه ، ولكن قالة (الحكم على المسرحية للجمهور وحده (٨) هى صحيحة أيضاً . وهى تؤكد ما قلته - من قبل هنا -بخصوص الوسيط الإجتماعى والظرف التاريخى . إذاً فالحض على الإبداع ، هو فى مغزاه رفض للموجود ، لأن الإبداع عملية تعنى رفض التقليد والمألوف ، ومن ثم الخروج عليه وإحلال غيره محله مما يكون غير مألوف وغير معروف .

ولو كان الرضا بالموجود أو المعطى الأدبى والفنى مسيطراً لما حدث التجديد ، ولا كان التطور وعدم الرضا ناتج عن الرؤية النقدية دون شك ، وهى بلورة الحس النقدى وإرتقاؤه إلى حد الوعى النقدى .

غير أنه من المحزن أن الريادة النقدية الحديثة والمعاصرة - على فضلها - قد توقفت عند حدود النقل - فعلى الرغم من أهميتها ودورها فى ترسيخ المفاهيم النقدية ، بعد التعريف بأصولها ، وحدود مناهج كل لون منها ؛ وصفياً كان أم إنطباعياً أم لغوياً أم منهجياً أم عقيدياً أم تحليلياً (٩) ؛ فلقد دارت فى إطار (نظرية الغرب النقدية) (١٠) ، (١١) ، (١٢) ولم تستنبط من خبراتها الموسوعية (نظرية نقدية عربية حديثة) . هناك نظرية النظم عند «عبد القاهر الجرجانى» (١٣) وهى نظرية نقدية عربية قديمة . وليس لدينا - حقيقة - من توصل حتى الآن إلى إستنباط نظرية نقدية عربية حديثة . وقد يرى البعض أنه لا ضير على الإطلاق من القياس على نظرية الغرب النقدية . ولكن النقد بشكل عام ينبع من الإنتاج الإبداعى نفسه . وهذا المفهوم يعطينا حداً أدنى للأساس النظرى للعملية النقدية . فكل عمل إبداعى يمد الناقد بمقاييس نقده له ، ذلك النقد هو الذى يبدأ بالضرورة من مدخلين أحدهما إنطباعى : يعكس تأثير عناصر الإبداع على الناقد نفسه (١٤) والثانى تحليلى يكشف مكنون هذا الإبداع ودور عناصره الفنية (مادة وشكلاً) ومدى تفاعلهما فى خلق التعبير .

على أن الناقد الذى من مهامه إعطاء المتلقى أسباب مقنعة لإستمتاعه بما يتلقى - بتعبير إستاذنا العشماوى - (١٥) لابد وأن تكون له خبرة ودربة ؛ فلقد كانت لأرسطو خبرة ودربة وثقافة موسوعية وثقافة علمية ، وقدرة على التفريق بين ما هو إبداع ، وما هو إبتكار (١٦) وكذلك كانت للنقاد العرب القدامى من أمثال الجاحظ وابن قتيبه والجرجانى (عبد القاهر) والجرجانى (عبد العزيز) (١٧) والآمدى (١٨) وأبى هلال العسكرى وقدامة بن جعفر وابن طباطبا (١٩) وكذلك كانت لكبار نقاد الغرب (برنارد نوكس ، إليوت ولوكاتش وهربرت ريد وستولنيز وجونسون) وغيرهم .

كما كانت لنقادنا فى العصر الحديث (طه حسين ، ومندور وغنيمى هلال وصقر خفاجة ولويس عوض ومصطفى بدوى والقط والعشماوى وشكرى عياد وعز الدين إسماعيل وغيرهم) ولكن فى إطار النقد الأدبى . أما النقد الفنى فهو منتف - تقريباً - عند العرب ، إذ لم يتجه إلى الإبداع الفنى إلا لما - مثل محاولات رجاء النقاش وبهاء طاهر والقط فى نقد العروض المسرحية ومثل محاولات د. نعيم عطية النقدية فى المعارض الخاصة بالفن التشكيلى . مع إنعدام النقد الفنى فى مجال النشاط الموسيقى - إلا محاولات د. حسين فوزى فى شرح وتحليل بعض الأعمال السيمفونية فى فترة إزدهار إذاعة البرنامج الثانى فى الستينيات ، ومحاولات بعض الدارسين ، والمختصين فى مجالات الموسيقا لتقييم جهود الفنان على إسماعيل الموسيقية فى مجال التوزيع الموسيقى للأغانى الوطنية والعاطفية ، والذى تدمه التليفزيون المصرى منذ عدة شهور بعنوان : (وقائع مصرية) ، وبعض الجهود القليلة لأساتذة التخصص الموسيقى فى مصر من خلال برنامج (صوت الموسيقى) الذى تقدمه د. سمحة الخولى ، د. عواطف عبد الرحمن ، د. رتيبة الحفنى فى تقديم الأغانى العربية مع شرح وتحليل فى برنامج (الموسيقى العربية) الذى تقدمه فى التليفزيون . وهى جهود محمودة ، ولكنها قليلة ، ولا تخرج عن حدود النقد الشفهى ، إذ لا يضمها كتاب ، بعد أن عرضت مع التطبيق الصوتى الحى . لذلك تكون بعيدة عن يد الباحث العلمى الذى يجب أن يوثق شواهده ويعمق آراءه .

ومن المحزن حقاً أن نجد النقد اليوم ، أو ما اصطلح على إدراجه تحت مسمى النقد ، لا يعدو أن يكون إنطباعياً - ليس إلا - وهو أمر لا يسهم فى التنمية الفنية ، ومن ثم التنمية الثقافية .

النقد ضرورة :

على أن ما سبق عرضه - هنا - لا يؤكد القالة التى ترى أنه لا ضرورة الآن للنقد الآن ، لأنه لا يلاحق سيل الإبداع . وهذا يقتضينا الوقوف عن مفهوم الإبداع ، قبل أن نخوض فى بحث ضرورة النقد ، بعد أن تعرفنا على مفهوم النقد . والإبداع :

وهو لا شك كل جديد ، مبتكر . فالإبداع تعبير عن مشاعر وفكر . والمشاعر فى أيامنا العربية الآتية متلاحقة الأنفاس ، وسريعة الإيقاع نتيجة للتخلى عن الأصالة فى كثير من القيم والأفكار والنقد يعطى أحكاماً وقياسات لما هو موجود ، ولكيفية وجوده ، ولأسباب هذا الوجود ليدعم الأصيل منها ، ويمهد لإبداعات جديدة ، ورؤى مستقبلية فى التناول ، أو فى الشكل الذى لابد وأن يكون هو الموضوع ذاته فى العمل الأدبى أو الفنى (٢٠) . فإذا إفتقر غالبية القائمين على النقد فى وقتنا لهذا الدور ، وتلاحق الإبداع تلاحقاً لم يتحدد له شكل واضح الملامح ، راسخ الأقدام ؛ فقد بات موقف الترقب النقدى مبرراً .. و لا تكون الحركة النقدية متخلفة ولكنها إن صح هذا التعبير - تكون فى حالة الترقب ، والتريث ، وإعادة النظر فى أدواتها . فالنقد لا يقوم بدون دراسة لكيفية وجود الإنتاج الإبداعى شعراً كان أم نثراً . مسرحاً كان أم رواية . لوحة كانت أم عملاً موسيقياً . تشكيلاً كان أم تعبيراً . ودراسة كيفية وجود الإنتاج الإبداعى لا تتم بعيداً عن دراسة المادة التى تكونت منه ، مع دراسة كيفية وضع هذه المادة فى شكل فنى ، ومن ثم كيفية التعبير بهذا الشكل - دراسة قيمته التعبيرية - ودراسة الكيفية لا تتم إلا عبر طريق التحليل . ومعرفة الكيفية منفردة لا تقيم قاعدة النقد ، فلا مناص أمام الناقد من دراسة السببية . والكيفية والسببية إن إكتملا فانهما يمكنان الناقد من تحديد نوعية الإنتاج الإبداعى أى الحكم عليه حكماً حيادياً ، ومنهجاً .

وربما كانت المطالبة بوجود نظرية نقدية عربية حديثة للعرب مطالبة مشروعة " إنطلاقاً من طبيعة الإبداع العربى المختلفة عن طبيعة الإبداع الغربى . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فقد كانت لنا قديماً نظرية رائدة فى النقد ؛ ولا مبرر لتهافت النقاد، وذبول الحركة النقدية لوقوفها الجامد فى عصر المتغيرات العالمية .

شروط الإبداع وشروط النقد :

وقد تتبدى لى نقطة أخيرة حول توقف الحركة النقدية عن مواكبة الإنتاج المتلاحق ، يمكن تلخصيها كما يلى :

أولاً : ليس كل ما يكتب أو ينتج إبداعاً .

ثانياً : ليست كل حركة قابلة للظهور ، وليس معنى عدم ظهورها زنها منعدمة ، فأنك إن لم تؤقلم الأشجار تتمايل فليس معنى ذلك أن الرياح غير موجودة - بتعبير بريشت (٢١) .

ثالثاً : المظاهرة النقدية تربية إجتماعية ترتبط بالمسألة الديمقراطية ، وتنمو بنموها ، بمعنى أنه إذا سادت المجتمع روح الحوار الحر ، فإنه - النقد - يزدهر . في حين أن الإبداع يمكن أن يستتر خلف الرمز ، وخلف الإيحاء ، والكتابة ، وما شابه ذلك من عناصر فنية ايهامية وتخيلية تتيح للمبدع سياجاً من الزمن ، وتمنح الإنتاج صفة الخلود ، لأنها تناسب كل زمان ، وكل مكان . والإبداع يوحي ولايفسر وهذا سره . والنقد يفسر ولايوحي وتلك خاصيته .. فأنك تجد عند المبدع إيحاءات ورموزاً وخيالات وحيلاً . وتجد عند الناقد تحديدات وتفسيرات وكشفاً .

وفي جو غير ديمقراطي يستطيع المبدع أن يوحي بما يريد ويتحايل فنياً ، ويكون في مأمن . ولكن الناقد يؤخذ بقوله لامحالة . ومن هنا ينمو الإبداع ، ويتباطيء النقد . فالإبداع إنفلات وتحليق بعيد عن قيود الواقع ، أو ماهو قائم . وهو يصنع لنفسه نظاماً جديداً يحكمه . والنقد تقييد وتقعيد لموجود ، وبيان لقيمة ، وحصر للفكر في العمل الإبداعي ، وفك لرموزه ، وكشف للإيحاء ، وإضاءة لظلاله ، سواء أكان وجوداً فعلياً في العمل أم وجوداً محتفلاً ، يدل على احتماله الإيحاء . وفي ذلك كل ء مناط للمؤاخذة والمساءلة . والمؤاخذة تتطلب مواقف مبدئية وشجاعة ، وضميراً حياً واستبصاراً لحركة تطور التاريخ . وأين من له هذه الخصائص الآن ؟ وحين وجد من بين النقاد من له هذه الخصائص فستظفر بمقال نقدي أو بمقالين على الأكثر - مع التفاؤل - لأن الشرط الموضوعي لحركة نقدية غير متهافتة مفتقد . فالوسط الإجتماعي الديمقراطي متهافت .

لذلك كله فإن النقد سيدور طويلاً في دائرة التهافت ، وستظل عبارة (التنمية الثقافية) مجرد شعار مرفوع في غير مكانه ، وفي غير زمانه ، لأن الفكرة لاترفع شعاراً إلا قبيل وضعها موضع التنفيذ ، وإلا فقدت مصداقيتها .

علي أن حركة الإبداع التى تبدو فاشية فى المجتمع العربى الآن أغلبها نوع من التعبير رغبة في التنفيس ، أكثر منها ظاهرة تضرب بجذورها فى أغوار عميقة تتمثل الأصالة التى لاتنفصم عن الحداثة ، وهى بذلك لاتعدو لوناً من ألوان التنميـة الثقافية ، لأنها لاتعمل علي تشذيب الفكر الموجود ، ولاتعمل على تعميق مفاهيم ، وقيم جديدة ، وإنما هى تعبير عن رفض لقيم ، دون أن توجد بوسائل الإبداع المقابل التجسيدى لها . والتنمية تتم بوجود «مقابلات ، واستنباط قيم وقضايا تؤدى إلى الإحلال والإبدال في الفكر وفى السلوك وفى مناهج التفكير . وأعتقد أن التنمية الثقافية شأنها شأن التنمية الإقتصادية والإجتماعية لاتتم بدون مسألتين ، المسألة الإقتصادية حيث أن الفكر يحتاج إلى وسائل للنشر والإذاعة أو الإفشاء ، ليؤثر فيقنع ومسألة الحريات ، إذ أن الخوف ، والتضييق على الرأى الآخر ، يقتل هذا الرأى ، فلا يكون هناك مجال لتنمية . والرأي الآخر هو العملية النقدية فى أى مجال من المجالات الحياتية ، فعندما تتهافت المسألتان (الاقتصادية والديمقراطية) تتخلف الأمم ، وهذا هو الحال بالنسبة للثقافة عندما تغيب عنها مسألة الدعم ، ومسألة الحرية التي هى العمود الفقري للإبداع بشتى ألوانه فإن الثقافة تتهافت وتذبل وتموت.

مصادر ومراجع الباب الرابع

الفصل الأول

١ - راجع إلياس : القاموس العصرى ٩ (بيروت ، المطبعة الكاثوليكية)

راجع د. مجدى وهبه ، معجم مصطلحات الأدب ، (بيروت ، مكتبة لبنان ١٩٧٠) .

راجع المنجد فى اللغة والأدب ط ١٩ (بيروت ، مكتبة الكاثوليكية ١٩٠٨) .

٢ - راجع أرنست منية ، فن التفكير ، ترجمة رشدى السيسى (القاهرة الألف كتاب ١٩٦٤) من ص ٢١٥ - ٢٢١ .

٣ - أنظر د. زكى نجيب محمود ، فى فلسفة النقد ، (بيروت ، دار الشروق ١٩٨٣) ص ١٠٩ ، ١٤٥ ، ٢٢٠ ، ٢٢٧ .

٤ - حول النقد : راجع : د. محمد مندور ، النقد المنهجى عند العرب ، (القاهرة ، دار نهضة مصر د/ت) .

د. محمد مندور ، فى الأدب والنقد ، (القاهرة ، نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط٣ ١٩٥٢) .

د. محمد مندور ، النقد والنقاد المعاصرون ، (القاهرة ، دار نهضة مصر) وراجع د. محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث (بيروت ، دار العودة) ، دار الثقافة ، ١٩٧٣ .

٥ - راجع د. مصرى عبد الحميد حنوره ، سيكولوجية الإبداع فى الشعر المسرحى (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

٦ - المقصود هنا هو الإستقبال سواء أكان قراءة أم مشاهدة أم حضور كما فى المسرح .

٧ - أنظر د. محمد مندور ، فى الأدب والنقد ، نفسه .

٨ - فان تيجم . التكنيك المسرحى ، (الاسكندرية ، ط. الوادى ، د/ت) ترجمة

يوسف البدرى .

٩ - د. زكى نجيب ، المرجع السابق ، ص ١١٦ .

١٠ - راجع ما كتبه كل من :

چيروم ستولنيز ، النقد الفنى ، ترجمة فؤاد زكريا (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

١١ - م.ل.س. فنسنت ، نظرية الأنواع الأدبية ، ترجمة وعلق عليه د. حسن عون (الاسكندرية ، ط . رويال ، د/ت) .

١٢ - تشارلس مورجان ، الكاتب وعالمه ، ترجمة د. شكرى عياد (القاهرة ، مؤسسة سجل العرب ١٩٦٤) .

١٣ - د. أبو بكر عبد القاهر الجرجانى (٤٧١ هـ) دلائل الإعجاز ، تصحيح وتعليق ونشر السيد محمد رشيد رضا (القاهرة ، مطبعة المنار) .

١٤ - راجع د. زكي نجيب محمود نفسه ، ص ١١٦ ، ١١٧ .

١٥ - أنظر د. محمد زكى العشماوى ، دراسات في النقد المسرحى ، (الأسكندرية دار الكتب الجامعية ١٩٦٨) .

١٦- والإبداع خاص بالأدب والفن ، أما الإبتكار فهو يخص العلم والعلماء .

١٧- عبد العزيز الجرجانى ، (القاضى) هو صاحب كتاب الوساطة بين المتنبى وخصومه . (القاهرة دار إحياء الكتب العربية ١٩٥١) .

١٨ - وأبة علال العسكرى صاحب كتاب الصناعتين .

١٩ - صاحب كتاب عيار الشعر .

٢٠ - انظر . د. رشاد رشدى ، فن الكتابة المسرحية ، (القاهرة ، دار ألف للنشر ١٩٨٥) "جيمس . ف . هاتش" مقومات التأليف المسرحى "(مجلة المسرح) (القاهرة السنة الأولى العدد الثانى فى فبراير ١٩٦٤ ، اصدار مسرح الحكيم بالقاهرة) .

الفصل الثانى

بين تهافت الإدارة وتهافت الإنتاج المسرحى

تهافت الإدارة وتهافت الإنتاج المسرحي

من معوقات الإبداع فى المعمار المسرحي .. الإدارة . فالإدارة بقدر ماهى محفزة على الإبداع الفنى ، فهي محبطة له . وهذا أمر قديم قدم الفن نفسه .

والإدارة في المسرح نوعان أولها إدارة الدار المسرحية والثانية إدارة خشبة المسرح . وتنقسم الإدارة الأولى إلى قسمين . القسم الأول : يختص بالناحية الإدارية التى يكون عليها تسيير دار العرض وتشغيله ووضع خططه ونظمه الرئيسية التى تصون الدار وتنمي مواردها وتعمق دورها الثقافى وترفع اسمها عالياً عن طريق تحديد مستوى العروض التي تقدم على خشبة الدار وتضيع الإطار العام للميزانية والعروض والسياسات أما القسم الثانى من الإدارة فيختص بالناحية الفنية حيث يضع الخطط الفنية والبرامج الفنية ويختار النصوص والمخرجين ويقر مشاريع إنتاج العروض المسرحية بناء على المخطط الأولى الذى يضعه المخرجون وفق كل عرض وتكون منوطة بقراءة النصوص واقرارها وإقرار سياسة الدعاية الخاصة بكل عرض مسرحي .

وإذا كانت الإدارة فى قطاع المسرح فى الستينيات قد نشطت في تنفيذ سياسات مسرحية تخدم قطاعات جماهيرية عريضة في مصر تبعاً لسياسة نشر الثقافة والإرتقاء بالذوق بين جماهير الشعب المصري وفى قطاعاتها الشعبية فإن هذه الإدارة نفسها قد ظلت فى مواقعها حتى وقتنا الحاضر مع أن سياسات الدولة قد تغيرت من حيث توجهاتها الإقتصادية والفكرية وتوابعها الإجتماعية والثقافية . وهذا يشكل أزمة في مستويات إنتاج لعروض المسرحية إذ أن أهداف الدولة العامة قد أصبحت مغايرة فى السبعينيات والثمانينات عنها فى الستينيات حيث سياسات الإقتصاد الحر والخدمة الإجتماعية والثقافية .. الخ .. تتقصد القادرين مما ترك الباب مفتوحاً علي مصراعية أمام الإنتاج التجارى الخاص حيث الهدف من الإنتاج هو إستثمار رأس المال وليس الخدمة الثقافية والإجتماعية مما غير فى شكل الإنتاج الإبداعى بما يتناسب مع أذواق جماهير الإستهلاك الفنى الذين ينشدون المتعة دون الفكر والترويح دون القيمة .

ولأن سياسات الدولة قد تغيرت فى حين ظلت فلسفة إدارة مسرح الدولة على حالها المواكب لفلسفة الدولة فى الستينيات متمثلة فى أشخاص الإدارة فى قطاع مسرح الدولة أنفسهم ، حيث قناعاتهم الفكرية نقيضة لتوجهات القطاع المسرحي العام، من هنا فشل مسرح الدولة .

فشل مسرح الدولة فى الثمانينات في تحقيق هدف الدولة وفى أن يقترب مجرد الإقتراب من هدف الغالبية من الجماهير .

فقد كان يجب علي الدولة وقد تغيرت أهدافها ومن ثّم أدواتها المركزية ونوعية إنتاجها في شتي أنواع النشاط الإنتاجى (السلعى والثقافى والعلمي والخدمي) ، أن تغيّر من وسائلها المخططة والمنفذة والمتابعة ولوائحها التي ستنظم التخطيط لأهداف مغايرة والتى تحرك الأهداف لتصبح إنتاجاً .

وما يهمنا هنا هو إدارة مسرحها . فالدولة تعتمد في إدارة مراكزها الثقافية وهيئاتها الفنية علي مسؤولين عايشوا مرحلة (رأسمالية الدولة) فى الستينيات أو ماشهد بالمرحلة الإشتراكية . ومن هؤلاء القادة للحركة الثقافية والفنية من كان على ولاء لفكر تلك الفترة التاريخية الكبيرة وظل على ولائه لفكرها بعد إنتهائها ومن ثم فهو لايعمل عن قناعة بالفكر أو بالتوجهات السيادية الحالية ، وقد يكون إيجابياً فيعمل ضد ذلك عن طريق خطوات مرحلية وأساليب فرعية . وقد يكون سلبياً فيجمد النشاط النوعي دفعاً إلي ذبول وجه من أوجه النشاط أو جهاز من أجهزة - الدولة الرأسمالية - وهذا حقه الذى تمليه عليه قناعاته الفكرية والعقائدية .

ومنهم من تلوّن سريعاً فحولّ ولاءه - بقدرة قادر - من خدمة فكر السيادة فى الستينيات إلى خدمة فكر وتوجيهات السيادة فى السبعينيات ثم فى الثمانينات . وهؤلاء أشد خطورة على فكر الثمانينات ونظامها الذى هو فى أمسّ الحاجة إلى كل جهد فكرى وثقافى وفنى لإقناع الساخطين والثائرين على ممارسات الأقلية المالكة فيه أو تخفيف حدة السخط والتنفيس بعض الشئ عن ثورة الثائرين الذين يعيشون على حد الكفاف ، ومنهم من جمع بين فكر الستينيات وبين الإنتفاع بمنافع

السبعينيات والثمانينات فى الوقت نفسه .

إذاً فهذ البحث يدور حول (المسرح المصرى ورحلة البحث عن الهدف والإدارة والوسائل) .

أولاً : الإدارة : (مفهومها - دورها)

الإدارة : قيادة عمل ما قبل بدئه ، وفى أثنائه وبعد إنتهائه . وهذا لا يتأتى إلا لصفوة محدودة تنتهج فكراً متقارباً ، يترجم إلى خطط محددة ، وأساليب متطورة من أجل تحقيق هدف محدد ، يتوفر له متخصصون تتفاوت أدوارهم تفاوتاً أساسياً ومرحلياً ، تبعاً للدورالذى رسمته تلك الإدارة بنفسها .. لنفسها وللجهاز الذى تديره ومعنى هذا أن الإدراة تمر بمراحل ثلاثة :

أولها : تمهيدى تخطيطى .

ثانيها : إشرافى ومتابع للتنفيذ .

وثالثها : تعقيبى نقدى أو تقييمى وتقويمى .

وهى لذلك كله يجب أن تتسم بالمبادرة المسؤولة التى تتحصن بأمانتها مع نفسها ومع هدفها . وهى تتدرج تدرجاً هرمياً ، تشكل الصفوة قمته وعلى قدر الموقع فى هذا التدرج تكون المسؤولية .

ولا عمل بدون إدارة للعمالة مع رأس المال " فى حالة من التفاعل البناء المنسجم (١) ، على أن يحكمها جميعاً فكر تبلور فى هدف نهائى ، مقرر ومعلوم ومقبول من أطراف العمل . وأهداف فرعية مرحلية ونشاط منظم يتجه مباشرة صوب الهدف النهائى .

وبهذا تتشكل عملية الإنتاج فى شتى فروع النشاط البشرى الإجتماعى . والمسرح بوصفه عملاً له رجاله من حيث الإدارة الساهرة على خططه والمحققة لهدف منتجيه وهدف مرتاديه وجماهيره المختلفة والمتباينة من عصر إلى عصر آخر ؛ بل من طبقة إجتماعية إلى طبقة إجتماعية أخرى فى مجتمع واحد ، يخضع إدارياً لذلك

المفهوم والذى حددناه أيضاً تعبير عن حاجة إجتماعية . وهى متغيره ، تبعاً لتغير الحراك الإجتماعى . من هنا فهو متغير الهدف الأمر الذى يستوجب تغيراً فى إدارته ، فأن سيادة نمط إنتاج مسرحى ما يكون وفق حاجة الطبقة السائدة إجتماعياً ومعنى هذا الهدف النهائى الحاجة المسرحية هو تلبية حاجة الطبقة السائدة إجتماعياً فمسرح الستينيات المصرى على سبيل المثال يختلف عن مسرح السبعينيات بقدر إختلاف الفكر السائد للطبقة الإجتماعية السائدوكذلك الأمر بالنسبة لمسرح الثمانينات ونحن لا نتكلم هنا عن وجهة نظرنا فى أى نوع من تلك المسارح ولا نقيّم هدفاً من أهدافها التى وجب تغييرها تبعاً للهدف النهائى المنشود من سيادة المجتمع ولكل هدف إدارة مناسبة له والهدف ينادى إدارته المناسبة .

والإدارة المناسبة تنادى خططها المناسبة ؛ لتحقيق الهدف الذى ناداها . والخطط المناسبة التى تنادى القائمين على ترجمتها إلى إنتاج يستند إلى مواد وعناصر تشكيل ترتكز على تصميمات تجسدها وسائل تنفيذية ملائمة وأجهزة تقييمية وتقويمية ولما كانت هذه السطور محاولة فى إطار البحث دور الإدارة فى المسرح ، وكان البحث كما هو معلوم وثابت وسيلة لتأصيل الموضوع المطروح على مائدة البحث تأصيلاً علمياً ، لينتفع منه من يريد بات ضرورياً توفر المصادر والمادة المرجعية أمام الباحث العلمى وهذا معناه الإعتماد على الواقع المسرحى أهدافه وإدارته ووسائله وجماهيره .

كما كان على الباحث أن يبذل جهداً فى شرح التعبيرات التى قد تبدو على هيئة مصطلحات متخصصة مع الإعتناء بالفهارس ليقدم للقارئ دليلاً ومرشداً لشرح وتفسير الكلمات المختصرة أو المركبة أو المصطلح عليها .

ولأن الكلام - هنا - يدور حول علم الإدارة فى العمل المسرحى ، وكانت التعريفات ضرورية للتنوير أمام القارئ ، فقد بات محتماً البدء بالتعريف المحدد للإدارة قبل التعرض لدورها فى المسرح .

تحديد مفهوم الإدارة :

الإدارة هى فن التعامل مع الواقع ، مع إستحداث ما يتناسب معه ؛ بحيث تتمكن من تحقيق خطة ما وصولاً إلى هدف نهائى ، عبر أهداف مرحلية وفن التعامل

مع الواقع يفترض وجود قدرة لدى تلك الإدارة على ترتيب عناصر وأدوات هذا الواقع القائم فى الوحدة المدارة - أولاً - وهذا يتطلب فهماً يتحقق بالمعايشة بعد فهم كل عنصر على حده - إمكاناته وكفاءته القائمة والمحتملة كما يفترض فن التعامل مع الواقع أيضاً قدرة كما يفترض فن التعامل مع الواقع أيضاً قدرة الكيميائى الماهر على مزج عناصر أو ذرات كل عنصر مع الأخرى مزجاً ينتج خليطاً واحداً له مسمى آخر ، ولون ، ورائحته وفعالية أخرى . وهو ما أطلقت عليه - هدفاً نهائياً ويستوجب تحقيق كل ذلك خطة محددة وواضحة للجميع ، ويؤمن بها الجميع إيماناً متفاوتاً تبعاً لكفاءة كل عضو فى إدارة الوحدة ، وقناعاته وإستعداداته . وبهذا التفاوت فى الإيمان بالهدف والقناعة بالخطة ، مع الكفاءة المتفاوتة ؛ تتحدد أدوار الأفراد .

ثم إن الإدارة بعد ذلك تكون ناجحة على قدر ممارستها للنقد الذاتى والموضوعى ، مع الإستفادة من ذلك ، بحيث تعمل على تلافى الكثير من الأخطاء ، وفى هذا يكمن علمها ، وتتعمق جذورها فى أرض الخبرة والتطبيق .

وعلى قدر نجاح الهدف النهائى - الأول - وعلى قدر تقبل النقد الذاتى والموضوعى تبرز قدرة الإدارة نفسها على تحديد الهدف النهائى - الثانى وأهدافه المرحلية المحققة له . وهكذا يتوالى النجاح .

أنواع الإدراة وما يناسب المسرح منها :

والإدارة قد تأخذ شكلاً من ثلاثة :

١ - إدارة مركزية : بتحريك الفرد القائد لكل عناصر العمل تحريكاص يحقق هدفاً حدده الفرد القائد وحده سواء خدم هذا الهدف مصالح القائد لفرد فقط أم خدم مصالح فئة يعبر عنها أم خدم مصالح الجموع التي يقودها ، أم كان فى خدمة أكثر من مصلحة منها .

٢ - إدارة لامركزية :

أ - بتحريك مجموعة أفراد بسيطة لجماعات أكبر ، لتحقيق هدف جماعي وفق خطة متفق عليها لزمن محدد .

ب - بتحريك مجموعة أفراد لجماعات أكبر لتحقيق هدف واحد وفق تصوير خاص بكل فرد قائد وتكون التصورات الفردية القيادية عناصر لتحقيق تصور أكبر لفرد واحد يدير كل العملية .

٣ - إدارة مركزية ولامركزية :

وهى الإدارة التي تجمع بين أسلوب هذه ، ومنهج تلك ، وفق ما يتراءى لها بما يحقق فى النهاية ويرسّخ تصوراً فردياً واحداً للقائد الذى يظهر اللامركزية (القرار الجماعى) ويبطن المركزية (القرار الفردي) .

إدارة العمل المسرحي

على ضوء المدخل التوضيحي السابق ، الذى حاولت فيه تسجيل فكرتي أو فهمي للإدارة ودورها استطيع أن أقول إن إدارة العمل المسرحى تنقسم إلى فرعين لاغنى لأحدهما عن الآخر : إدارة الفرقة أو الفرق المسرحية المختلفة وإدارة العرض المسرحي نفسه فالإدارة الأولى - التخطيط والإنتاج- سابقة على الإدارة الثانية - الفنية - ولاحقة لها . والإدارة الأولى - الإنتاج - تهتم بالأسس وبالسياسات العامة للإنتاج المسرحى وعلاقته بالجماهير ، والتمهيد لقيام الإدارة لثانية - الفنية - بدورها في إنشاء العرض وإتمامه وتواصله اليومى أمام الجماهير ثم تهتم كثيراً بمراجعة الإنتاج المسرحي بعد عرضه ومراجعة تقييم وتقويم .

وأستطيع أن أقول إن إدارة المسرح - الإنتاج - لا تخرج عن كونها إدارة مركزية تتخفى غالباً وراء اللامركزية . وقد تضطر إلى كشف مركزيتها الفردية - إذا لم يكن من ذلك بد - فى حين أن إدرة المسرح - الفنية - على عكس الإدارة الأولى - الإنتاج- فهى لاتخرج عن كونها إدارة لامركزية فردية - شكلها لامركزى وجوهرها جماعي - علي أن وراء كل إدارة منهما فلسفة .

أولاً : فلسفة إدارة الفرقة المسرحية

تقوم فلسفة إدارة الفرقة المسرحية علي تفكيك التناقضات الكلية بين أعضاد الفرقة (ممثلين ومصممين وفنيين وعمال وإداريين) لتصبح تناقضات جزئية ، بمعني أعضاء الفرقة متناقضون تبعاً لإختلاف منابعهم العملية والمنهجية والمعرفية بحكم إختلاف ثقافاتهم ومستوياتهم الفنية وتناقضاتها مع طموحات بعضهم ، وهي متغيرة

دائماً .

والمسرح بشكل عام يتكون من عناصر لا تلتئم إلا كما تلتئم الصورة الفنية بالمجاز والإستعارة . وهي إن إلتزمت تحقق الصورة الفنية المعجزة وهذا يتطلب فناناً قادراً على الإتيان بأساليب الإستعارة بجمع مالا يجتمع . أو علي الأقل يكون مدركاً لتلك الحقيقة ، وهى أن العرض المسرحي جمع مالا يجتمع - وهذا شأن المسرح - بل شأن الفن عامة وتأتى بعد ذلك الإدراك ، القدرة على سبك هذه التنافرات فى عملية تناسق وتوحيد مقنع ومبهر معاً ، ثم العمل على التحسين (بالرتوش) ويجب أن تقوم فلسفة إدارة الفرقة المسرحية علي تعميق التقارب والتلاحم بين الأعضاء بعدم النفخ فى التناقضات بعد أن تم تفكيكها وإعادة جمعها مرة أخري مع عملية صياغة كل عرض .

تقوم على عكس مايعرف فى سياسة أو منهج «كسينجر» (١) فى مجال السياسة التفكيك ثم التجميع مرة أخرى بمزاج آخر تحقق هدفاً آخر - وهدفها من تفكيك كل الإرتباطات حتي وإن بدت صغيرة ، ومن ثمّ معاودة ربطها بعد تجميعها ليس إبرازاً للدور الكبير الذى بذلته الإدارة فى تجميع مالا يجتمع ، ومن ثمّ تتأكد الحاجة الملحة إلي هذه القيادة ، قبل الشروع فى عملية الإنتاج وبعده ولكن إبراز الدور العرض الذي جمع ما لا يجتمع ومن هنا تتأكد الحاجة الملحة إلي الحفاظ عليه والإستمرار في تقديمه علي خير وجه إبداعى والآخر نفسه يتم في عملية الإخراج ، حيث يعمد المخرج إلى تفكيك روابط الفرقة وهو يشرع فى توزيع الأدوار المسرحية - وهو أمر شبيه بعملية تقسيم العمل في أية مرحلة إنتاج - ثم هو يقوم بتجميع ما لا يجتمع في عرض واحد، ولكن بعد أن أصبح كل فنان شخصاً آخر غير نفسه فى داخل العرض المسرحى. وهو أمر يتسلمه مدير المسرح من المخرج ، مع ليلة إفتتاح العرض المسرحى لأول مرة ، إذ يقوم بالسيطرة على نظام حركة أفراد العرض في الدخول والخروج فى المشهد المسرحى وكذلك السيطرة على حركة إنتظام الأجهزة الفنية - البشرية والآلية والكهربية - خلف المنظر قبل رفع الستار أو قبل الدخول فى المشهد بمعنى أنه يكون الوحيد المهيمن علي كل خيوط العرض ، بحيث تكون الحبكة ، حبكته هو فهو حابك العرض ، والباقون عرائس ودمىّ خلف المنظر ، دون أن يشعر واحد منهم بذلك ، وهذا

معني قولى أن إدارة المسرح فنياً مركزية (فردية) فى ظاهرها إذ يبدو (القرار قرار المخرج فى عملية الإبداع التجسيدى ويبدو القرار قرار مدير إدارة خشبة المسرح فى عملية التنفيذ والتنظيم وفى أثناء العرض لمن كان خلف المنظر أو فى خدمة المشهد الدائر عرضه أمام الجمهور - الآن - علي أن قولي بأن إدارة المسرح الفنية لامركزية (جماعية) فى باطنها فمعناه أن قرار المخرج الصارم بتوزيع هذا الدور علي هذا الفنان دون ذاك أو تحريك هذه الشخصية هذه الحركة بالذات يكون قراراً فردياً بحتاً لو أن الفنانين لم يمتثلوا لأمره عن قناعة ورضا كامليين ، قناعة بصحة ما يرمي إليه ورضا بفكره وأسلوبه ، حتي وإن بدا غير مريح . وهو أمر يتجسد أيضاً على خشبة المسرح أمام الجمهور ، أمام المنظر المسرحى أو فى داخله ، حيث تنتهى تماماً مسؤولية مدير إدارة خشبة المسرح ، مثلما انتهت من قبلها مسؤولية المخرج كما أنتهت مسؤولية المؤلف مع بداية عمل المخرج حين ذاك يصبح خالقاً لدوره بالحركة الجسمية والصوتية والتخيلية والشعورية - يتحول برغبته من رغبته فى أن يكون دمية فى مرحلتى الإعداد للعرض والإخراج - والتمهيد للدخول فى المشهد المسرحى - قبل مواجهة الجمهور - إلى خالق ومبدع لدور كان يرغب فى تجسيده أو تشخيصه ومازال يحقق تلك الرغبة أى يتخلص تدريجياً من حالته بصفته الذاتية إلى حالة الشخصية التي يجسدها أو يشخصها - أى يتحول من كونه شخصية مقودة أو موجهة بمخرج أو مدير إدارة خشبة المسرح إلى شخصية مقودة - كدور - وليس يعني هذا أنه سيفعل ماشاء له أن يفعل (صاحب قرار فردى - ولكنه مقيد بدور مرسوم له سلفاً عن طريق مؤلف أو مؤلف فمترجم ثم مخرج ومراقب من مدير إدارة خشبة المسرح ومقبولاً أو مرفوضاً من رقابة جمعية ، ممثلة فى أجهزة الدولة وفى الجمهور المشاهد له ، ثم أنه مقيد أيضاً بزملائه أعضاء الفرقة من الفنانين المشتركين معه فى المشهد المعروض قولاً وحركة وخيالاً وتعبيراً وهدفاً ذاتياً وعاماً ، حيث لايستطيع الاسترسال فى الإرتجال - مثلاً إن أراد ذلك إلا فى الحدود التى يجاريه فيها الممثل الآخر المشارك معه فى المشهد ، والحدود التى يتقبلها جمهور الحاضرين . وهو إن فعل ذلك ليلة فنجح ، فليس هناك مايضمن نجاحه فى ليلة أخرى لإختلاف الجمهور وأختلاف مزاج الفنان نفسه ولمراجعة

الإدارة المسؤولة - إن وجدت - إذا فقد بات الفنان المسرحى فردياً فى قراره جماعياً فيه أيضاً .

المسرح المصرى بين الهدف والإدارة والوسيلة :

نعرف جميعاً أن الدولة قد تغيرت من حيث توجهات النظام الحاكم فيها ، حيث أصبحت مصالح الأقلية هى الشغل الشاغل لها ومن ثم فقد وجهت أنشطتها الإنتاجية والعلمية والثقافية والخدمية نحو تحقيق السيادة لتلك الأقلية المالكة - فمن يملك يحكم ، ومن يحكم يربحه - وهذه حقيقة لايجب أن نغفل عنها أو يداهن بعضنا البعض أو يماري فيخفيها ، حتي يتفق الجميع كل فى موقعه على العمل نحو التمكين للأقلية الحاكمة أو عدم التمكين لها بأخذ موقف سلبى أو بأخذ موقف إيجابى مضاد أو معارض ، متحملاً تبعة ذلك على أى من المستويات : الوطنية أو التاريخية أو القانونية أو على أكثر من مستوى .

على أن الصفوة الحاكمة فى مصر الآن هى تسعى لصالح التوجهات الإقتصادية والإجتماعية المغايرة تماماً للتوجهات التى حرص النظام الحاكم منذ سنة ١٩٥٢ حتى سنة ١٩٧٠ علي تحقيقها .

مخطئه أشد الخطأ فى حق توجهاتها وهدفها النهائى بترك المهام القيادية في أيدى أى من المتخصصين حسب مواقعهم أو غير المتخصصين هؤلاء وأولئك الذين عايشوا توجهات النظام المصري فى تلك الفترة التاريخية السابقة (مراحل صعود النظام المصرى فى الفترة من ١٩٦٢ حتي مايو ١٩٦٧) أو شاركوا فى تحقيقها . وذلك للأسباب التالية :

١ - ولاء بعض هذه القيادات الشديد للفكر أو للهدف النهائى الذى أرادت ثورة يوليو بدءاً من ١٩٦٢ تحقيقه وهو تمليك وسائل الإنتاج للغالبية : - لتذويب الفوارق بين الطبقات تمهيداً لإقامة حياة إجتماعية عادلة .- حتي يحسن المصريون حياتهم المشتركة وهو أمر مناقض تمام التناقض لتوجهات النظام الحاكم الآن - ويترتب على ذلك شيء من أثنين :

أ - محاولة هؤلاء القادة كل فى موقعه تقديم مايخدم قناعاتهاالفكرية عملياً وهو أمر أضطلعت به فى مجال المسرح بعض الفرق الحكومية الجادة فى زمن مناسب حيث

تدين بضمير الغالبية إذ تقدم علي عروض وندوات ومحاضرات قد تشبع ضمير تلك الغالبية فى فترة الستينيات وتلبى حاجتها إلى الصعود والصمود تحقيقاً لمبدأ العادالة للغالبية العظمى فى مجالات الثقافة والفنون ولكنها لاتشبع ضمير أو حاجة تلك الغالبية نفسها فى السبعينيات وفى الثمانينات وهى على سبيل المثال - المسرح المتجول - وبعض قطاعات الثقافة الجماهيرية - مسرح السامر - ومسرح الطليعة - ومن هنا فقد انصرفت عنها الغالبية ليس عن عدم حاجة ولكن عن عدم الحاح هذه الحاجة - فى ظل إلحاح حاجة أخرى هي توفير (لقمة العيش) بالإنهماك فى أكثر من عمل منذ الفجز حتي منتصف الليل . علي أن هؤلاء القيادات قليلون ونادرون .

ندرة المبادىء نفسها فى مجتمع يحكمه الفقر والجهل والمرض !! وموقف الناس منهم شبيه بموقف الناس على أيام على بن أبى طالب منه ومن بنى أمية !! وهذا النوع من القيادات منقاد وراء الحماس والأخلاص وهو ينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام :

أ- قسم شديد الحيوية والحماس وهو لذلك سريع الكشف ومن ثم التوقف نتيجة لسرعة الفعل وحدته فى عكس النبض الجماعى الطافى على سطح القضايا الوطنية والقومية عن طريق المسرح . وهذا يدعو إلى المباشرة غالباً . وهو أمر حاد ولاشك ، ومن ثم يكون رد فعله حاداً أيضاً عملاً بالمقولة العلمية (لكل فعل رد فعل مساوٍ له) .

من هنا كان حتماً إلغاء (المسرح المتجول) .

ب - قسم شديد الحيوية والحذر - يتحسس خطواته في حقل الإلغام الثقافى - فيقدم فى غير انتظام وبدون مباشرة أعمالاً مسرحية .

- لاتعقبها ندوات ولانشرات ولامحاضرات - ويتخفى وراء الحكايات الشعبية ويلتحف بالرموز - وهو أمر يضفي عليه صفات الفن الأصيل - ليصل إلى وجدان مثقفى الأغلبية على أكثر تقدير (مسرح السامر) .

ج - قسم ثالث يتمتع بالروح العملية الأمريكية إذ يقسم ولاءه بين فكر الستينات وحاجة الأقلية السائدة فى السبعينات وفى الثمانينات إذ تنتج فى القطاع العام مايلحق فكر الستينات وضمير غالبيتها حتي وإن كانت هذه الغالبية غير مشاهدة لما يعرضه وينتج فى الوقت ذاته مسرحاً للقطاع الخاص يخدم مصالحها ويلبى حاجتها مستهلكة من الفئات الجديدة الطافية على سطح المجتمع الآن إلى الترفيه والتسلية

مع قليل من القفشات الإنتقادية هنا أو هناك طوال العرض . وهذا أمر قاصر على الفنان المبدع - سمير العصفورى - مدير عام مسرح الطليعة - .

٢ - ولاء بعض هذه القيادات الشديدة لمصالحها الخاصة والذاتية وهو أمر يتضح من مشاركتها فى إنتاج أعمال مسرحية شديدة الثورية وشديدة الدعاية للثورة ولفكر الستينات وقيمها الإجتماعية وتبشر بما بشر به فكرها وهى تنقلب بنفس الحماس لتخطط أو لتنتج أعمالاً مسرحية تهدف إلى محاولة تأصيل لأهداف مجتمع السيادة فى السبعينات وفى الثمانينات فى تسطيح القضايا وترسيخ القيم الفردية والذاتية منفصلة عن تفاعلاتها الإجتماعية الحقيقية ، مستخدمة كل عناصر الإبهار والإستعراض فى مناسبة وفى غير مناسبة وكل مفردات قواميس الألفاظ والإشارات والتلميحات والحركات الساقطة ..

من هنا فهى قيادات مقودة ، وقائدها هو مصالحها الخاصة .

لكل ماتقدم فإنه يمكن أن نعرف ما إذا كانت إدارة شؤون المسرح فى مصر تخطط لأهداف وتوجهات الفكر السائد وهل تعمل من أجل تحويل المسرح من أداة للفرجة والترفيه وتخفيف حدة التناقضات الإجتماعية ؟

تقول نعم لإنشغال تلك القيادات بمصالحها الخاصة دون الإنتاج المسرحى الذى يخدم فكر وتوجهات الدولة الآن . مع إظهار ولائها كشعارات - ليس إلاّ ، ونخرج من ذلك كله إلى أن المسرح المصرى فى الثمانينات يفتقد إلى إدارة تخدم أهدافه تخطيطاً وترجمة إنتاجية لإعتماد الدولة على مديرين منهم من لايتمتع بمواهب الإدارة ولابقدراتها وليست لديه إمكاناتها وولاؤهم أما لفكر الستينات إما لفكر الستينات مع الإنتفاع عملياً بمنافع السبعينات والثمانينات فأصبحوا كخادم سيدين فى الوقت ذاته والمثل يقول (من يجري وراء خمسة أرانب لن يظفر بأرنب واحد) وأما اخلصوا فى خدمة مصالحهم على حساب الوزارات والإدارات التى تربعوا على كراسيها الوثيرة .

فإذا أرادت دولة ما أن ينجح مسرحها وأجهزتها الثقافية والفنية فى ظل فكرها وتوجهاتها لخدمة الأقلية الصاعدة على أكتاف الأغلبية فيها فعليها أن تولى المنتمين إلى فكرها والمؤمنين بتوجهاتها إدارة هذا المسرح فتضمن إخلاصهم فى تحقيق أهدافها عن طريق جهاز ثقافى كبير الأثر .

الفصل الثالث

اتجاهات الشكلية فى التعبير المسرحى

إتجاهات التعبير المسرحى

الإتجاهات الشكلية فى إخراج مسرحية (على جناح التبريزى)

أولاً : الإخراج بين الشكلية والموضوعية :

تحيا الفنون بالقيود ذلك أول درس يتعلمه الفنان فالقاص يعرف أن أول مبادئ القص هو الحركة ، وأول مبادئ الوصف هو الوضوح . ورجل المسرح يعرف ن أول مبادئ الدراما هو الصراع . والكاتب الكوميدى وشاعر النقائض يعرف أن أول مبادئ السخرية هى المفارقة وأن أول مبادئ المفارقة هو الكشف وأول مبادئ الكشف هو الهجوم والمؤلف الموسيقى يعرف أن أول مبادئ الموسيقا هو الإيقاع والفنان التكشيلى يعلم أن أول مبادئ التشكيل هو التناسب والراقص هو الذى يعرف أن أول مبادئ التكوين هو التضاد فى وحدة (التوافق الحركى) ومصمم الضوء يعلم أن أول مبادئ الإضاءة هو (البؤرة) والممثل يعرف أن أول مبادئ التمثيل هو التركيز .

لكن المخرج هو الذى يعرف هذه المبادئ كلها إلى جانب معارف أخرى أهمها :

الحكم والتحكم (فن القيادة) قيادة عملية إنتاج مسرحى ، وفن قيادة الفنانين والمصممين وطاقم الفنيين والعمال ، وقيادة الجمهور عن طريق إعطائهم ما يريدون من خلال ما يريد (بمتعهم ليقتنعوا بعرضه المسرحى) يقود المخرج بوصفه حكماً : وقبل الخوض فى صفة المخرج الأول وهى أن يكون حكماً (قادراً على الحكم) يجوز لى أن استرشد بمقالة للدكتور محمد مندور حيث يعرف النقد فيقول «النقد الادبى فى أدق معانيه هو : فن دراسة الأساليب وتمييزها» (فى كتابه : فى الأدب والنقد - لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٢) والمخرج لا ينهض بعملية إنتاج عرض مسرحى دون إلمامه الكامل بأساليب الإبداع المسرحى نصاً وعرضاً وهذا يتطلب «خبرة» وهى عملية لابد من توافرها لدى كل مبدع .. أن تكون له خبرة . ولقد قال فى ذلك (الأردايس نيكول ، فى كتابة علم المسرحية - نشر الأنجلو المصرية) وقال بذلك (المردايس فى كتابة المسرح الحى - نشر مكتبة - نهضة مصر) وقال فى ذلك

فيلسوف البراجماتيه الأمريكى (چون ديوى ، فى كتابة الفن خبرة) وقالها (ستولنيز فى كتابة النقد الفنى - نشر هيئة الكتاب) وقالها منذ أمد بعيد (القاضى الجرجانى فى كتابة الوساطة بين المتنبى وخصومه) حيث قيد الشاعر (بالذوق والدربة) أى الخبرة والإختيار .

- إذاً فالقيد الأول الذى يقيد به المخرج بوصفه فناناً مبدعاً هو الخبرة ، حتى يكون لديه (قوة أخبار) كما يعبر الأردايس نيكول) .

- فى ثنايا كلامه عن الكاتب المسرحى والخبرة تؤدى إلى القيد الثانى الذى يقيد به كل فنان (كاتب - شاعر - ممثل - مصمم - مؤلف موسيقى ... إلخ) وهو الإختيار فالإختيار محكوم به على الفنان . أو الفنان محكوم عليه بالإختيار - مع الإعتذار بسارتر .

- أما القيد الثالث الذى يتقيد به المخرج المسرحى فهو النص وهو الطرف الموضوعى الأول فى عملية إنشاء عرض مسرحى .

- والقيد الرابع : الجمهور : فهو الطرف الموضوعى الثانى فى عملية إنتاج عرض مسرحى .

- والقيد الخامس : التصميم .

- والقيد السادس : الأداء والطرفان الأول والثانى ذاتيان ، أو يبدآن بالذاتية وينتهيان إليها مروراً بالموضوعية لأن المصمم (المؤلف الموسيقى ومصمم المناظر والملابس ومصمم الإضاءة ومصمم الرقص والحيل .. إلخ) يبدأ مختاراً وينتهى مختاراً وبين إختيار البدء وإختيار النهاية يكون ملزماً بمادة قوامها (النص المسرحى) الرؤية العامة للمخرج أما المؤدى (الممثل والمغنى والراقص) فهو مختار أبداً ولا قيد يقيده سوى الجمهور فى أثناء العرض .

ونخلص من هذا المدخل النظرى إلى أن المخرج المسرحى مقيد بمستويين من القيود : المستوى الأول وهو قيد موضوعى يتمثل فى النص وفى الجمهور وجهة الإنتاج ومصدرهما المجتمع نفسه أما المستوى الثانى فيتمثل فى القيد الذاتى ويظهر فى دور التصميم الذى قد يكون فى الأسس النظرية لحركة الممثلين أو الراقصين وفى الأسس النظرية السابقة على التعبير ، كما قد يكون فى تصميمات المناظر والملابس

.. إلخ ويظهر فى دور الأداء الذى يعتمد على بداية موضوعية تتمثل فى تحليل الدور المسرحى لتكوين أسلوب أدائه . والفيصل فيها قدرات الممثل أو المغنى أو الراقص أو المؤدى الشامل وفهمه ومعايشته .

ومع أن المصممين على إختلاف تخصصاتهم يعتمدون على التجربة الشخصية ، كذلك الممثلين إلا أنهم ينطلقون من تفاعل ذات المخرج وموضوعية النص فى عرف المصمم كل على حده - أو فى قناعة المؤدى - ممثل كان أم راقصاً أم مغنياً .

ولن يتمكن للمخرج - بطبيعة الحال - من أن يكون حكماً على إبداع معاونيه فى مجالات التصميم والأداء والتنفيذ دون أن يتقيد بخبرة عريضة تؤهله ليس لمجرد فهم طبيعة الفن الذى تخصص فيه كل مصمم أو مؤدى ولكن لتحليله ومناقشته ومن ثم تقويمه إذا لزم الأمر - تحقيقاً لرؤيته التى إختارها . والتى قد تميل نحو إبراز الشكل على حساب المضامين مما يعتبر - فى حالة وعيه بذلك - إتجاهاً نحو الشكلية فى التناول وهو إتجاه قائم بذاته فى الفن .

فى ميزان النقد

الإتجاهات الشكلية فى مسرحية على جناح التبريزى

وإذا وقفنا عند تجربة المخرج (ناجى أحمد ناجى) فى عرض مسرحية (على جناح التبريزى وتابعه قفه) التي قدمتها الفرقة القومية بالثقافة الجماهيرية لنري قيداً من تلك القيود التى لابد وأن يتقيد بها الفنان فقلما نجد

أولاً : مبادئ الموسيقا المسرحية :

يتقيد اللحن المسرحى بالموقف الدرامى ويتقيد بالكلمات ، وبضرورة أداء الموقف غناء .

١ - وبخصوص الموقف الدرامى فلا محل للأعراب ولا للعرب الموسيقية فيما قدم لنا في هذا العرض من ألحان .

٢ - خرجت الألحان (أشباه الألحان) عن وحدة المنهج العام الحاكم للعرض كله إذ هى ألحان مستوحاه من البيئة الشعبية السكندرية (السيالة والأنفوشى) وهو ما أوضحه إستخدام (الأوكورديون) والإيقاعات الصاخبة فى الوقت الذى تجرى فيه أحداث

المسرحية بين بغداد والصين وفى الوقت الذى كانت فيه ديكورات المسرحية وأياؤها وطبيعة الألوان المختارة لهما (صينية الطراز) من أولها إلى آخرها . ومن المؤسف حقاً أن وقت ملحن العرض (حمدى رووف) وهو فنان كبير لم يتسع للتعرف على خطة الإخراج أو على طبيعة الأحداث وأماكنها . وقد يكون - وهذا هو الأرجح - قد إكتفى فقط بالإطلاع على كلمات الأغانى التى لم تصلنا منها لفظة واحدة نتيجة للتسجيل الردئ الذى قيل أنه تكلف ألفى جنيه (٢٠٠٠ ج) .

ونخرج من ذلك بأن المخرج لم تكن له قدرة الحكم على الموسيقا التى لو عرضت المسرحية بدونها لما تأثر العرض ولكن (القيمة) الموسيقية الوحيدة ذات التأثير الدرامى كانت تلك الشرطة الموسيقية - التى تستخدم لخلق تأثير حزين فى بعض المواقف الدرامية .. كما لم تكن له قدرة التحكم فى العمل الموسيقى ربما لأن (حمدى رؤوف) فنان لا يذوب فى الآخرين .. وتلك خطيئة فى المسرح لأن كل ما هو على المسرح لابد ان يذوب وينساب فى العرض المسرحى .

ثانياً : مبادئ الديكور المسرحى .

ولقد تمثلت الرقة فيما رأيناه من ديكورات ، رقة الصينيين وبساطتهم ، تلك التى تمكن مصمم الديكور ومنفذوه من تجسيدها وإمتاعاً بها . ولكن لى عليه مأخذين أولهما ملابس الشحاذين تلك التى لا تناسبهم خاصة وأنه مال نحو الإتجاه الواقعى حيث أن الديكورات عبارة عن مناظر كاملة (صالون) .

وكذلك حالة الإنتقال فى أول المسرحية من بغداد حيث قصر (على جناح التبريزى) ثم الإنتقال إلى السوق فى الصين ثم إلى قصر الملك فقصر التاجر فالديكور كما هى منظر ثابت وهذا بالطبع لا يسهم فى إيضاح الإنتقال من بلد إلى أخرى ولا من حالة إلى أخرى .. وأخذ عليه منهج الخلط بين اسلوب الواقعية فى الديكور واسلوب التجريد حيث (بانوه) الشجره لكنه والحق يقال فنان رقيق الحس .

ثالثاً : مبادئ التمثيل :

يكون التمثيل فطرياً كلما إزداد تركيز الممثل بمعايشته لدوره ليحل صوته محل صوت الممثل ويحل حركته ومشاعره وعلاقته محل ما يقابلها عند الممثل نفسه -

على قدر الإمكان - ليس هذا فقط ولكن فى صلاحية هذا الممثل أو ذاك للدورالذى أختير له وهذه للأسف مسئولية المخرج فالمسرحية كوميديا سياسية وهى فنتازيا بالإضافة إلى ذلك وليس فى إختبارات المخرج للمثلين الرئيسيين ما يطابق ذلك فممثل (على جناح التبريزى) يجب أن يكون قادراً على الإضحاك مع جديتهالتامة ومحمد مرسى ممثل التبريزى متجهم بطبيعته ولا سبيل للبسمة إلى شفتيه فكيف يعبر عن مواقف ضاحكة .

الإتجاهات الشكلية

وممثل قفه خفيف الدم ولكنه ليس تلقائياً فلقد كان متكلفاً وخارجاً على فيما لا يفيد مما سخف بالدور وبالموقف وأحال المواقف إلي ما يشبه الإسفاف .

وكانت (إيمان عبد العزيز) في دور الأميرة صارخة فى أحيان كثيرة على غير ما يناسب الدور وكثيراً ما جعلها المخرج تنحنى فى سيرها بلا مبرر وبدون ما يناسب الأميرة وفى رأيى أن المخرج لم يبذل أدنى مجهود مع الممثلين على الرغم من طول فترة التدريبات فهذا يقلل من وصفنا له بالمخرج القادر على الحكم فى العناصر التى بين يديه ومن ثم التحكم فيها طواعية منها .

مبادئ الإضاءة الحديثة :

تعتمد الإضاءة المسرحية على البؤرة الضوئية التى تكون ذات لون مؤثر درامياً وتعبيرياً فى غير المسرح الملحمى .

ولم ألحظ بؤرة ضوئية واحدة وإنما كل إمكانات الإضاءة فى مسرح سيد درويش وهى كبيرة لم تستخدم إلا لمجرد الإنارة على الرغم من خبرة المخرج الطويلة فى الإدارة المسرحية .

التنكر :

وقد وضح جهد فتحى يوسف فى المكياج على الرغم من الإضاءة لأن المكياج يظهر سحره مع الإضاءة المناسبة .

مبادئ الإخراج :

إذا كان المخرج مطالباً بأن يدرك كل مبادئ الفروع الفنية التي تتعامل معه لينتج عرضه المسرحى وكان ناجى أحمد مدركاً بحكم خبرته الطويلة لهذه المبادئ إلا أن مجرد إدراك المبادئ الأوليه مع عمل كبير لا تكفى لصيانة عرضه وإنما القدرة على ضبط إيقاعات هذه الفنون فى إيقاع واحد وذلك لا يأتى دون أن يستخدم المخرج صفته الثانية وهى أن يكون متحكماً حيث يسلم له الفنانون المشاركون قيادهم وإبداعاتهم طواعية وفى رأيى فإن الفنان ناجى أحمد قد ظلم نفسه مرتين الأولى حيث إختار عملاً كبيراً وملئ بالمشاكل الفنية التى يفرضها الفكر والقيم فى نص (علبى جناح التبريزى وتابعه قفه) ومصادرهما فى مجتمع الستينات بالإضافة إلى وجهة النظر المعاصرة فى مجتمع تلك السنوات فإذا كان من البداهة عن الباحث المسرحى عند الكلام عن المضمون الفكرى والقيمى فى فن من الفنون أن يلم المتكلم بالظروف الإجتماعية والتاريخية للعمل الفنى موضع الدراسة مع الإحاطة بالظروف الموضوعية والذاتية للمجتمع فإنه لمن البداهة للمخرج فعل ذلك قبل البدء فى عمله خاصة إذا كان عملاً كبيراً مستند إلى فكر فلسفى عميق غير أن لجوءه للعرائس فى الفاصل التمثيلى أكثر من جيد وإن كان التنفيذ بليداً وإذا كانت الحركة تنبع من الحوار فى المسرحية وكان الحوار هو وسيلة بينهما عن طريق ذلك الحديث نتعرف على الجوانب النفسية والعاطفية والعقلية للمتحدث ، وبذلك نستطيع أن نكون عنه فكرة ما محددة تمكننا من تقييم موقفنا منه ، ومن ثم نتعاطف معه أو نرفضه لذلك فإن المخرج مطالب بتجسيد الحوار فكراً وقيمةً وشعوراً بمساعدة الممثلين وحركتهم ولم تكن الحركة منسابة ولا متدفقة مما جعل إيقاع العرض غائباً ومن ثم فقد (وقع إيقاع) الفكر وإيقاع القيم تبعاً لسقوط إيقاع الحركة وتنوعها الذي أفتقد ربما لعدم حفظ بعض الممثلين لحوارهم أو إنهماكهم فى التأليف الفوري الخالي من الحس في نص حساس .

وفي ظني أن إدارة المسرح في الثقافة الجماهيرية أو إدارة الفرقة قد ظلمت المخرج بأن وافقت على أن يخرج هذا النص الذي يتطلب فنانين خفيفى الظل ومحبين للمسرح وخاليين من المشاكل وفي ظني أن هذا العرض قد ظلم جمهور المسرح حيث

أستهلك ١٩ ألف جنيهاً فلم يقبل الجمهور بظلم الفرقة وظلم مديرية الثقافة له فترك لهم المسرح وخرج قبل الفصل الأول .

علي جناح التبريزي وتابعه قفة (١)

بين العرض المسرحى والفاصل الغنائى

درج العرض المسرحي المصرى فى نشأته الأولى علي تقديم وصلة غنائية بين الفصول ، حيث كان (جورج أبيض) وغيره من كبار الممثليين يفسحون المجال أمام مغن كبير مثل (سلامة حجازى) ، (صالح عبد الحى) و(حامد مرسى) لتقديم وصلة غنائية منفصلة عن العرض ، تماماً كنوع من التنويع ، وتقديم الإغراءات أمام الجمهور الذى جاء ليشاهد أحدي مآسى اليونان مثل (أوديب ملكاً) أو غيرها من الكلاسيكيات ، ويشاهد إلى جانب ذلك أحد كبار المغنيين فى أكثر من وصلة غنائية بنفس القيمة المادية التى دفعها ثمناً لدخول عرض (أوديب ملكاً) .

وفي حماية كتاب الستينيات المسرحيين فى مصر لما أسموه بالبحث عن شكل عربى أو مصرى للمسرح نجد (ألفريد فرج) يصنع فاصلاً أو (نمرة تمثيلية) بين الفصلين الأول والثاني لمسرحيته الرائعة (علي جناح التبريزي وتابعه قفة) ونصنع له عنواناً هو (الجراب) مسبوقاً بعنوان آخر أسماه (بين الفصلين) .

ومسرحية (الجراب) تلك تتكون من أربع صفحات وتجري أحداثها بين شخصين يتنازعان جراباً يزعم أحدهم ملكيته له وأنه يسع الدنيا كلها . وعند الإحتكام إلي القاضي يكتشف أن الجراب يحوي بداخله كسرة خبز وزيتونة .

– ولايغيب المغزي الرمزي على القارىء – .

ومسرحية (الجراب) تلك هى فاصل تمثيلي لأستعراض قدرات فردية في التمثيل .. تماماً كما يترك (المايسترو) أو المؤلف الموسيقى مساحة لعازف آلة موسيقية ليعزف عزفاً فردياً يبرز مكانته في العزف وقدرته الإبداعية ، ومهارته دون أن يخل ذلك بالمقام أو بسياق معزوفة التى يعزفها (التخت الشرقى) أو (الأوركيسترا السيمفوني) والجراب من نسيج المسرحية من حيث مصدرها (ألف ليلة وليلة) ومن حيث جوها العام وإن كان يجوز الإستغناء عنها دون خلل تماماً وكأنهـا غرة أو (وصلة)

تقدم فى الإستراحة .

وفى ظني أن (ألفريد فرج) قصد ترك مساحة لإستعراض ممثلين كبيرين لمهارتهما الفردية ، كما قصد التنويع وتجريب أصل من أصول العرض المسرحي في مصر وفى العالم العربى فى نشأته الأولي . وهى ظاهرة شغل الإستراحة بفاصل أو بنمرة مهارية . وألفريد فرج لم يخرج عن نسيج المسرحية الأصلية (علي جناح التبريزي) التى أستمد مصادرها من قصص (ألف ليلة وليلة) وهي عن شخص نبيل ، بعثر ماله علي أصدقائه وباع كل ما ورثه من أجل الغير .

مصادر ومراجع الفصل الثانى والثالث

١- د. محمد مندور : الأدب والنقد .
٢ - المررايس : المسرح الحى .
٣- الأراديس نيكول : علم المسرحية .
٤ - جون ديوى : الفن خبرة .
٥ - سيولنيز : النقد الفنى .
٦ - عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه .
٧ - ألفريد فرج : مسرحية على جناح التبريزى وتابعه قفه .

الفصل الرابع

لوكوللوس
والمنحني الصاعد المسرح المدرسى
(تطبيقات نقدية)

لوكوللوس
والمنحني الصاعد للمسرح المدرسى

لأن التاريخ هو المعلم العظيم فلقد عول عليه كبار الأدباء والعلماء ؛ فنبشوا فى وقائعه وحللوا أحداثه وعرفوا أسباب الإزدهار الحضاري والرقى البشرى وأسباب كبوات العظماء ودوافع عبقريتهم . لذلك ظهر أدب عظيم يستند ضمن ما يستند إلى المصادر التاريخية وفق شروطه الفنية حيث يحذف أو يضيف إليها وقائع أو شخصيات أو أحداث .

والمسرح لاشك قد نهل من المصادر التاريخية وفق شروطه الفنية حيث حذف أو أضاف مايقوم به الفن من عناصر توكيدية أو تكثيفية ولتثيبت القيم الإجتماعية والفكرية والجمالية ومؤثراتها .

على أن مسرح (برتولت بريشت) الملحمى قد فهم الرجوع إلى التاريخ فهما آخر يناسب ملحمتيه التى هى نسبة إلى تعويل هذا اللون من المسرح على عنصر السرد وإبراز بطولة فكرة ما أو طبقة ما تأسيساً على إعادة عرض واقعه تاريخية بهدف إعادة النظرة المعاصرة فيها ، وإعطاء النظرة المعاصرة فيها ، وإعطاء رأى حيادى فى مغزاها ودوافعها عن طريق تحليلها بأساليب الفن المسرحى بعيداً عن الاغيال فى الإيهام والبعد عن الإندماج فى عرضها تمثيلاً أو اخراجاً أو رؤية تشكيلية درامية ... الخ .. (١) ، (٢) .

حتى لا يكون الحكم على الواقعة التاريخية أو على الشخصية ومواقفها متأثراً بالعاطفة ، بما لها من طبيعة متقلبة . وهو ماأصطلح (بريشت) على تسميته (بالتغريب) وماعرف أيضاً (بالتبعيد) و(بالمساقية) حيث يتعين على المؤلف والممثل والمخرج والجمهور أيضاً ، أن يجعل نفسه بعيداً عن التأثير المباشر أو التأثر العاطفى المباشر(١)

مع صعوبة هذا الشرط على المبدع مؤلفاً كان أم مخرجاً أم ممثلاً أم مصمماً إلاً أنه يضطر المبدع ليبحث عن حلول فنية ليحقق عن طريقها عنصر (التغريب) (٢)

ويضطر الجمهور إلى أن يمعن التفكير فيما يقدم له .

وفي إطار البحث عن حلول غير تقليدية وغير متعسفة لتجسيد نص ملحمي وتعليمي يعتمد على الأداء الجماعي غناء وحركة تعبيرية ودرامية ملحمية السمات (تشخيصية) فإن ماقدمته التربية المسرحية بإدارة التربية المسرحية بالمنتزه بالإسكندرية يعد أمراً جديداً علي المسرح المدرسي .

فمسرحية محاكمة (لوكوللوس) (٣) مسرحية صعبة من حيث التجسيد إذ تتخذ شكل الكتابة الأدبية العربية القديمة - نوعاً ما - حيث راوي يقدم الشخصيات ويتكلم أحياناً نيابة عنها . وإن كاتب من حيث فكرتها ومغزاها بسيطة وتامة حيث يثير مقولة (مقدار ماينفع الإنسان إخوانه أو مقدار ماينفع الحاكم شعبه) إلا أنها جولة موازنة أو حساب ختامي لحياة رجل ذى سلطة (لوكوللوس) - الأمبراطور الروماني) الذي غزا العالم ونهبت جيوشه الممالك والأمم بعصاه (المارشالية) ردحاً من الزمن

وهذه المسرحية تعيد طرح فكرة (الحاكم الفرد) والعسكرى الغازى بل فكرة الحرب نفسها بغية توكيد البديل وهو السلام .

المادة المسرحية وملاءمتها للمسرح المدرسى :

لا شك أن هذه الفكرة من حيث مغزاها ملائمة للمسرح المدرسى لما تتضمنه من دعوة لنزع سلاح القيم الحادة وغير المفيدة للبشرية وللشعوب ، مع زرع قيم جديدة أكثر إنسانية .

وإختيار شخصية (لوكوللوس) التاريخية ملائمة لما فيها من صلف وكبرياء ونزعة عدوانية لم تجد من يتصدى لها على مستوى الحياة المعايشة ؛ فكان البديل لفكرة التصدى هو عالم الظل أو عالم الحساب الأخروى فى عرف الأديان فالأموات يحاسبون (لوكلوللوس) بعد موته . وهذه فكرة قديمة فى الأدب وفى الأديان ؛ حيث تناولها أفلاطون قبل الميلاد بنحو ٥٠٠ سنة قبل الميلاد (٢) . وتناولها أرستوفانيس فى مسرحية الضفادع ومن قبلهم هو ميروس فى الأوديسيا (٣) ، ومرجيليوس فى (الانيادة) فى العصر الرومانى ثم إبن شهيد الأندلسى (فى التوابع والزوابع) (٤) والمغزى فى (رسالة العقرابة) (٥) ودانتى فى (الكوميديا الألهية) (٦) وميلتون فى

(الفردوس المفقود) وتوماس مور (يوتوبيا) (٧) .

وكذلك سارتر فى مسرحيته (الجحيم) (١) وهنريك ابسن فى (عندما نبعث نحن الموتى) (٢) وأرين شو فى (ثورة الموتى) (٣) وموريس دى كوبرا فى (كرنڤال الأشباح) (٤) ويوسف ادريس فى (الجنس الثالث) (٥) ويوسف عز الدين عيسى فى (غرفة بلا نوافذ) (٦) وربما غيرهم . وهو ما يؤكد إنشغال الإنسان بفكرة ما بعد الموت سواء أكان مؤمناً أم كان ملحداً .

الشكل المسرحى لعرض (لوكوللوس) فى المسرح المدرسى :

كان لإعادة صياغة نص مسرحية (بريشت) تتخلله أغان بالشعر العامى المصرى دوراً كثيراً فى حل شرط (التغريب) الذى يصبح على المبدع أن يكون بموجبه عربياً عن الشخصية وعن الموقف الدرامى حتى لا يؤثر على عواطف المشاهدين فتغيب الحقائق وتضيع القيم المراد إحلالها محل القيم التى يراد إنتزاعها لأنها تكرس الظلم والإستغلال والشر بالمفهوم الأخلاقى . وقد وفق المعد الشاعر (صابر فرج) إلي حد كبير وهو موجه التربيه المسرحية بأدارة المنتزة التعليمية وخريج المعهد العالى للنقد الفنى حيث حاول فى صياغته المزج بين ما يريده (بريشت) وبين ما تعودناه فى مصر من الحميمة والدفء العاطفى إرسالاً وإستقبالاً . وهى مهمة جد عسيره ولربما ساعدت بعض الشواهد على توضيح جهده وخاصة فى الأغانى التى يقوم بها الكورس كتعليق نقدى على ما أعيد تجسيده من أحداث تاريخ لوكوللوس أو بعضها .

الكورس   إنتصاراته الكثيرة   والفتوح اللى فتحها

خلـت الدنيـا أسيـرة   عايشة بتداوى فى جراحها

كان تحللى في المواكب   إحنا نمشى وهو راكب

كان بيجى بخير كثير   بس خيره ما كنش لينا

هو برضـك فيه أمير   يفتكرنا ويراعيـنا

فهذا تعليق علي الحدث وهو تعليق لايكتفى بسرد المعلومة ولكنه يحمل وجهة النظر النقدية لمجموعة .. فهذا رأى الغالبية الفقيرة حيث يهتم المسرح الملحمى بأبراز

الظاهرة الإجتماعية بديلاً عن دور المسرح القديم أو الأرسطى الذى كان يهتم بأبراز الحكاية العبية أو الأسطورة أو الحدث التاريخى كما جاء فى كتب المؤرخين مع تبنى وجهة نظر المؤلف المسرحى نفسه منجازاً لطبقة النبلاء والحكام .ولكن وجهة النظر الشخصية التاريخية وفى الحدث التاريخي الملحمي أى المعاد تجسيده أو تشخيصه مائل فى تعليق الكورس النقدى وهو يحمل وجهة نظر المؤلف منحازاً الطبقات الشعبية:

«وأدى إحنا فى فى جنازته شلنا لوح يحكي فخاره

أوعوا حد يقول يابخته دى الهزيمة فى إنتصاره »

لأن المنتصر هو (لوكوللوس) وطبقته الفقيرة ولكن الفقراء مهزمون دوماً .
ولاشك أن الأمم مع السلام وليست مع الحرب وحتي الأطفال نجدهم مطالعون في هذه المسرحية التى رأيناها . بأتخاذ موقف بشأن قضية الحرب والسلام لأن الحروب تطفىء آمالهم وتقتل براءتهم وآدميتهم وتئد مستقبلهم ؛ لذلك نجد أطفال المدارس الرومانية فى جناز (لوكوللوس) يدينون الحرب :

« إحنا لسه الشقـة النونو لسـه بنتهجى الأسماء

أهالينا عايزينا نكونوا فى تاريخنا دايماً عظماء

علشان كده دايماً فى أيدينا كتب المجد اللى تربينا

ياما كتبنا وياما قرينا علشان ننقش يوم أسامينا

زى لوكوللوس زى القيصر زى اسكندر المقدونى

زى القنصر وابن الهيثم والبيرونى

عناصر العرض فى مسرحية لوكوللوس وملاءمتها للمسرح المدرسى :

تتكون عناصر العرض من النص المسرحى وقد عرضنا له حيث تعقد محكمة الفقراء الموتى وعلى وجه الخصوص من تحالف الطبقات الكادحة فى عالم الموتى جلستها لتحاكم الإمبراطور (لوكوللوس) القائد العسكرى الإمبراطورى الغازى الذى جلب الدمار على الشعوب ؛ وتتكون هيئة المحكمة وممثل الدفاع وممثل الإتهام

والشهود من الفقراء الذين يقضون بأرساله إلى العدم بعد سماع دفاعه وعرض أركان التهم التى نسبت إليه ، بالإضافة إلى عنصر التمثيل وعنصر (الميرانسين) والحركة والتحريك والتكوينات والمناظر المسرحية والملابس والإضاءة والمحلقات والمؤثرات والغناء الموسيقى وحيل التنكر .. إلخ .

عنصر التمثيل بين منهج (بريشت)

ومنهج المعايشة والمسرح المدرسي :

يعتمد التمثيل عند بريشت على التشخيص : أى تمثيل الدور من خارجه ، المدرسة التشخيصية (١) ويعتمد التمثيل المعايش على تجسيد صوت الدور وجسمه ومشاعره (٢) . ولكن التمثيل فى المسرح المدرسى لم يبتعد كثيراً عن أسلوب التقليد كما فى مرحلة الثانوية والإعدادية حيث يحاول الطالب التنصل من أشياء كثيرة عرفها عن طريق التقليد ، فهو يحاول إثبات قدراته وإنتهاج مسالك نابعة من شخصه هو . والإعتماد على عنصر التشخيص الذى يبرز سمات الشخصية الخارجية عن طريق إصطناع صوت الدور وحركته الجسميه ومشاعره مشاركة لمشاعر الممثل وصوته وجسمه . وهذا يتم عن طريق محاولة تقليد ذلك مع الإعتماد على عنصر التجسيد الذى يعنى بالسمات الداخلية للشخصية صوتاً وحركةً وشعوراً ودوافع وعلاقات هو أمر يستعدي بالتخيل والإبداع وعن طريق الأداء التمثيلى المتنقل عبر عنصرى التشخيص والتجسيد . فهذا يتيح للطالب فى هذه المرحلة السنية فرصة اللعب على مستويين إحدهما يعتمد على التقليد الذى ما زال الطالب فى هذه المرحلة السنية (١٢-١٨) متقيداً به وعلى التجسيد الذى يسعى جاهداً للوصول إليه ليعبر عن نفسه من داخله ومن مشاهداته أو من ملاحظاته فينقلها نقلاً آلياً بدون أن يعكس شعوره الذاتى عليها . وقد أفاد المخرج الموهوب (محمد يسرى) وهو من العاملين بالتربية المسرحية بالاسكندرية من هذه الناحية حيث وظف عناصر التشخيص والتجسيد فى الأداء توظيفاً تمثل فيما رأيناه فى تعبيراته فمثل دور (الوكوللوس) وإيماءاته ولمساته التى جسدت طبيعة الدور .

وقد عبرت الحركة الإيقاعية والإيمائية للمجاميع خير تعبير من المواقف الدرامية

بما لا يخرج كثيراً عن إطار المسرح الملحمى أما الإضاءة فقد تمثلت روح بريشت حيث الألوان حيث لا (براقع) تخفى الأجهزة وحيث أنها ولا إيهام من أجل تركيد موقف أو حالة .

ولربما خالف هذا جو المسرح المدرسى حيث التليمذ فيه روح الطفل ما تزال تميل إلى الفرح بالألوان والإبتهاج بسحرها وبسحر المؤثرات .

وكان الديكور متميزاً بروح الملحمية فالباب باب حقيقى خام وكذلك (السمك) فى يد طاهى لوكوللوس وقد كان سمكاً حقيقياً كما يرى بريشت الملحمية بازاء الملحقات الشخصية والمأكولات (١) .

عنصر المشاركة بين الصالة والمنصة وعلاقته بالملحمية وبالمسرح المدرسى:

ولقد شكل الفاصل الضوئى الذى إستخدمه المخرج عند تغيير مشهدى بين عالم الأحياء وعالم الموت إذا أضاء كشافاً نحو الصالة يغير الممثلون قطع الديكور على المنصة فسلط كشافاً ضوئياً على الجمهور فشغلهم عن مشهد تغيير الديكور على ، كما شكل تبعيداً أو تغريباً جديداً .

ولم يستمر الإنبهار بمنظر تغيير الديكور على ضوء (ألتر ڤايلوت) والألوان الفوسفورية التي تحدد قطع الديكور إلا لمدة دقيقة حققت ما يصبو إليه مشاهد المسرح المدرسى المصرى ولم تخل كثيراً بعرف بريشت وكانت الإفتتاحية والنهاية ملائمين تماماً لمنهج (بريشت) حيث إلتحمت الصالة مع المنصة أو مع الحدث إذ أن مرورنا بقرب لوكوللوس مع موسيقى الإفتتاحية وكرنڤال إلتصاق الجنائزى من بين المشاهدين حتى منصة العرض قد أعطى إنطباعاً بالمشاركة والإلتحام .

وكان ختام العرض بكورس الأطفال يغنون وهم يحاصرون لوكوللوس مع بقية المجاميع حياً بأدانة الأطفال لمثل هذا القائد العسكرى الديكتاتور .

ولقد عبر المسرح المدرسى بهذا العرض عن منحنى الصعود عن طريق إرتقاء درج عمل تعليمى وملحمى كبير لم يقدم على مستوى الدولة إلاً إذاعياً فى (صوت العرب) سعد أردش بعد ضرب مدرسة (بحر البقر) .

الفصل الخامس
نصف دستة أشرار
في المسرح المدرسى
(تطبيقات نقدية)

٢/١ دستة اشرار فى المسرح المدرسى

الشر قديم قدم الكون نفسه ، وهو مؤثر بالإيجاب مثلما هو مؤثر بالسلب . وتأثيره بالإيجاب كامن فى أنه يدفع ضمن ما يدفع قومى مناهضته ومكافحته التى تعمل ضمن ما تعمل على إزاحته .

ولقد شاهدنا فى عروض المسرح المدرسى منذ أيام التى قدمتها ادارة التربية المسرحية بأدارة المنتزه التعليمية على مسرح «ليسيه الحريه» ومنها مسرحية بعنوان (١/٢ دستة أشرار) من تأليف وإخراج (إبراهيم أبو الخير) خريج دورة إعداد ومخرج مسرحى التى تنظمها شعبة المسرح بمركز خدمة المجتمع بالجامعة تحت إشراف الأستاذة الدكتورة زينب رأفت حيث قدمتها إبتدائية ولقد عاد بنا من حيث قصته إلى ضرورة البحث عن المصادر التي هى بمثابة مادة العمل المسرحى ، كما عاد بنا إلى ضرورة تحليل الشكل الذى صيغت به هذه المادة الفنية ومن ثم تقييم التعبير الدرامى فيه .

مصادر العرض وملاءمتها للمسرح المدرسى فى المرحلة الإبتدائية .

انبت أحداث هذه المسرحية على قصة قرية تهددها الأسود ويعجز رجالها عن التصدى مما يدفع ستة من الأشرار الغرباء إلى العمل على تخليص القرية من الأسود ، ولكن القرية إذ تتخلص من وحوش الغابة تقع فريسة للوحوش الآدمية الستة ، الذين فرضوا سيطرتهم على القرية رجالاً ونساء وأرهقوا بالمكوس والإتاوات .

ولأن الشر يحتاج إلى شر مساو له فى الفعل والقوة فلم يكن هناك مناص أمام أهل القرية من إستخدام الحيلة والمكر وإنتهاز فرصة نوم الأشرار الستة لتجريدهم من أسلحتهم النارية .

المغزى من وراء الأحداث ومدى إفادة الطفل منه .

والمغزى الذى يمكن للطفل أن يستنبط من وراء تلك الأحداث التى تتضافر معاً لتشكل مادة هذه القصة من خلال موقفين بارزين هما :

١ - عدم قدرة أهل القرية على مواجهة وحوش الغابة .

٢ - تعلمهم درس مواجهة الوحوش الآدمية الستة .

فكأن المؤلف يريد للأطفال ان يخرجوا من هذه الاحداث بثلاث مقولات اساسية على النحو التالى :

أولاً : ان الشر يحتاج إلى قوة تتمتع بالشر لمواجهتها وذلك عن طريق استخدام شرير ضد شرير وهذه مرحلة من مراحل مقاومة الشر .

ثانياً : ان المواجهة النهائية والحاسمة مع قوى الشر بعد اكتساب الشجاعة والخبرة واستخدام العقل والحيل لأمر يعد الأساس فى عملية التخلص النهائى من سيطرته .

ثالثاً : أن تحقيق الهدف الأساسى والنهائى لا يتم دفعه واحدة ولكنه يتم على مراحل شأن كل هدف كبير يتحقق عبر أهداف مرحلية أصغر فأصغر .

على أن مثل هذا المغزى ليس مقصوراً على الأطفال ولكنه يلائم الكبار أيضاً .

وقصة المسرحية مقتبسة من فيلمين سينمائيين شاهدناهما من قبل أحدهما أمريكى هو (العظماء السبعة) والثانى يعرض قصة (الساموراى) وأعتقد أنه بنفس العنوان .

٢ - التشكيل وملاءمته للتعبير فى المسرح الطفل وتشكيل هذا النص على خشبة المسرح يتسم بالطرافة والملاءمة لأن الطفل . والطفل المصرى - ربما على وجه الخصوص تعود على اللعب بالبنادق والمسدسات والأسلحة النارية - لماذا ؟ لا أدرى - ولأن أحداث هذه المسرحية تأسست على نصف دستة أشرار الذين يستخدمون مسدساتهم على الطريقة الأمريكية ففى ذلك متنفس للأطفال الذين يقومون باللعب على خشبة المسرح أمام جمهور الحاضرين . وغالبية من ذويهم ، فإن فى ذلك توافقاً تاماً مع ما يريده الطفل فى مثل هذه المرحلة السنية فوق المبكرة ومع ما يريده الكبار له فالطفل يريد اللعب والكبار يريدون له البناء العقلى والجسمى والإجتماعى والذوقى. ولا شك فى أن هذا العرض تتحقق فيه كل هذه الأبعاد ، حيث تتوازن فيه إرادة الصغار مع إرادة الكبار .

ولقد أخذت التشكيلات تكوينات دائرية للتعبير عن الإحاطة والإلتفاف والتحلق .. وهذا يخدم المضمون ، كما يتمشى مع طبيعة بعض اللعب عند الأطفال من أشكال الحلقة السامرية أو شبه السامرية .

مصادر ومراجع الفصل الرابع والخامس

١ - ألفريد فرج على جناح التبريزي وتابعه قفه ، القاهرة المؤسسة المصريه العامة للنشر والترجمة عام ١٩٦٨م

٢ - برفولت بريشت نظرية المسرح الملحمى

ترجمة جميل نصيف، - وزارة الإعلام العراق ، الإصدار الشامى ، اشراف د. رشاد رشدى .

٤ - د. عبد القادر القط فى المسرحية - بيروت .

٥ - أنظر المشهد الغرامى بين (جروث وسيمون) فى مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ترجمة د. عبد الحميد بدوى من روائع المسرح العالمي .

٦ - لوكوللوس ترجمة د. عبد الغفار مكاوى سلسلة المسرح العالمي .

٧ - أنظر فيرون ترجمة زكى نجيب محمود .

٨ - أنظر ترجمة لويس عوض - دار المعارف بمصر .

وأيضاً أنظر ترجمة درينى خشبة دار الهلال بمصر .

٩ - أنظر ابن بسام فى كتاب الذخيرة .

١٠ - انظر ترجمة حسن عثمان دار المعارف بمصر .

١٢ - أنظر ترجمة د. إنجيل بطرس ، دار المعارف بمصر .

رقم الإيداع
إيداع دار الكتب المصرية
رقم ٣٩٩٥ / ١٩٩١